Albin Lesky

la tragedia griega



nueva colección labor

En el ámbito literario de lo antiguo la primacía de la tragedia griega, sobradamente reconocida, ha sido puesta de realce en estos últimos decenios por dos órdenes de acontecimientos singularmente confluyentes. Mientras, en el campo de la ciencia literaria, recientes investigaciones confirman cuán cerca se halla la tragedia clásica de los sentimientos que embargan al hombre de hoy, en la escena teatral contemporánea los nombres que con mayor notoriedad mundial la ilustran, lo hacen revelando el profundo entronque de aquélla con muchas de sus obras.
El libro de Albin Lesky, profesor de filología clásica de la Universidad de Viena, constituye, en cierto modo, confirmación de este aserto.
Su obra es una exposición sistemática y enjundiosa del mundo de la tragedia griega. El autor sitúa decididamente la esencia de lo trágico en el marco de nuestra comprensión actual, indica las formas en que los problemas de la existencia humana aparecen en cada uno de los tres grandes trágicos, Esquilo, Sófocles, Eurípides, que son aquí considerablemente estudiados; nos ofrece, en fin, un erudito análisis de la riqueza espiritual de este inestimable patrimonio clásico.

traducción de **Juan Godó Costa**

revisión y prólogo de **José Alsina**

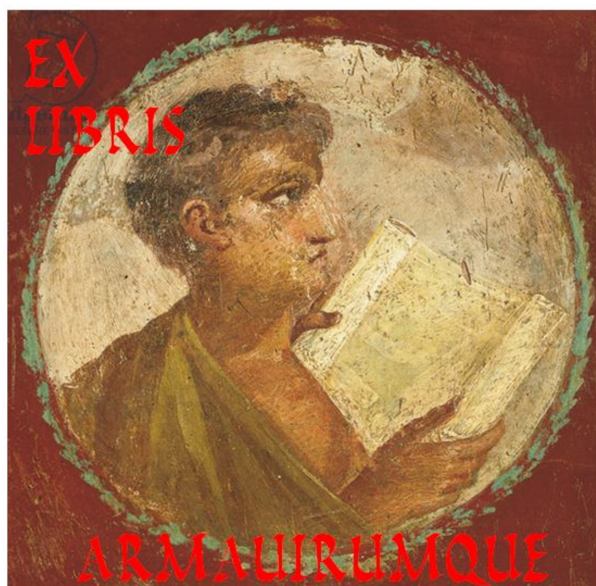
4 figuras



editorial labor, s.a.

Albin Lesky

la tragedia griega

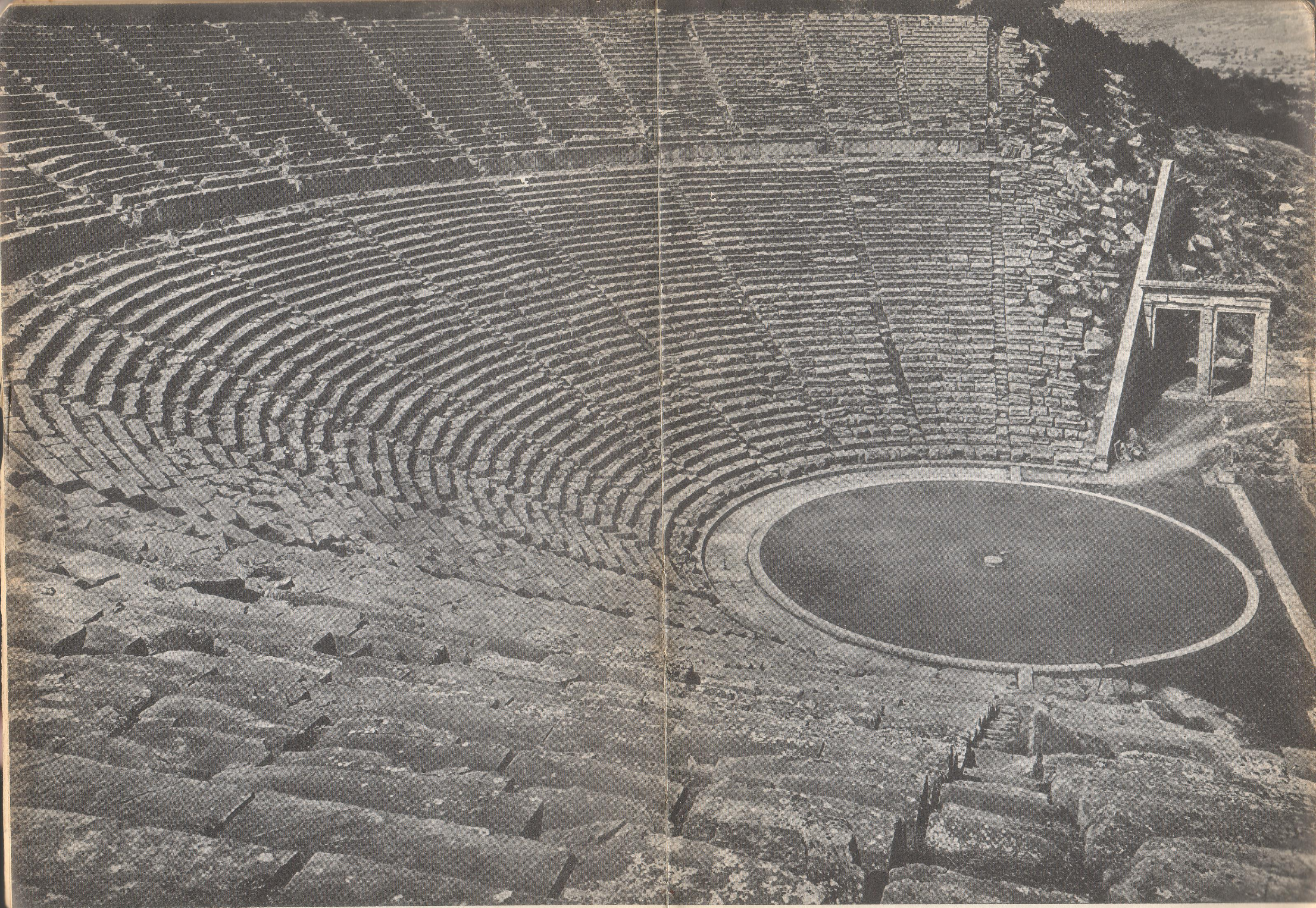


nueva colección labor

Título de la obra original
Die griechische Tragödie
Editada por Alfred Kröner Verlag, Stuttgart

Depósito legal B. 4383-66 Número de registro 1216-66 Printed in Spain
Impreso por Printer Barcelona 232 02 15

A mis padres



Prólogo

La traducción de la Tragedia griega *del profesor austríaco Albin Lesky viene justificada, sin duda alguna, por dos razones principales. Por un lado, tenemos su valor intrínseco de sagaz introducción a los problemas más candentes que lo trágico, y su epifanía en el mundo griego, plantea a todo lector interesado por las raíces de nuestra cultura occidental. Pero, por otro, ocurre que la Tragedia —acaso, junto con la filosofía, la creación más original del genio helénico— no cuenta, en nuestra patria, con una satisfactoria bibliografía. Es más, no existe hasta el momento ni un solo tratado destinado al público hispano, que aborde, aunque sea de un modo elemental, ese curioso fenómeno llamado Tragedia antigua.*

Todo eso justificaría, de por sí, la labor de traducción de esa admirable obrita de uno de los más eximios filólogos clásicos de la actualidad. Y, sin embargo, hay una tercera razón, acaso más importante que las anteriormente señaladas. Es ésta: hoy por hoy asistimos a una resurrección de lo que cabría llamar el "sentimiento trágico"; asistimos, en el campo de las letras, a un renovado interés por los grandes temas de la tragedia antigua, que se abordan con un espíritu nuevo, pero que calan muchas veces en el fondo del gran enigma trágico tal como se lo plantearon los antiguos griegos. Basta sólo citar los nombres de un Anouilh, un Sartre, un Giraudoux —por aludir tan sólo a los nombres más representativos— para darnos cuenta inmediatamente del interés que la tragedia despierta en el espíritu occidental hodierno.

Existe, sin duda, una explicación de ese fenómeno. La tragedia —esencialmente la tragedia griega— es un esfuerzo del espíritu humano por aclarar el enigma del universo, por entender el sentido último de la existencia humana. Vista así, es la tragedia una creación maravillosa, eterna, válida mientras el hombre aspire a comprender el porqué de las cosas. Pero hay más: como medio de "comprensión", la tragedia ha florecido siempre en épocas eminentemente criticas, cuando los valores tradicionales tienden a esfumarse y el hombre se encuentra solo ante la vida, ante sí mismo o ante el Absoluto. Por ello hay épocas trágicas y épocas antitrágicas. Hay períodos, en la historia espiritual de la humanidad, en que todo quiere resolverse "éticamente" y en los que, por ello mismo, se tiende a rebajar lo que de "irracional" encierra la existencia humana. Es entonces cuando florecen las filosofías de la historia eminentemente "racionalistas", "ilustradas", que no dan cabida a todo lo que niegue la racionalidad de lo humano y de lo cósmico. Un ejemplo bien patente es Hegel, con su pretensión de que "todo lo racional es real y todo lo real es racional". Y no es una casualidad que toda la concepción filosófica —en el más amplio sentido de la palabra— del mundo moderno arranque del ¡no! que a Hegel opusiera, a mediados del siglo XIX, *el gran Kierkegaard.*

Porque precisamente lo trágico emerge a la luz cuando el hombre no puede contentarse con afirmar que lo ético agota todo el sentido de su existencia. En última instancia cabría incluso afirmar que la Ética es el polo opuesto de lo Trágico. Por querer desconocer ese principio se han sostenido concepciones de lo trágico que lo son todo menos una auténtica formulación de lo que, en el fondo, es el conflicto que plantea toda tragedia verdadera.

Ahí tenemos, concisamente formulado, uno de los problemas que, hoy por hoy, más acucian a los que se dedican a la crítica literaria: es la cuestión de la "justicia poética" inherente a toda la gran creación trágica antigua. Y lo mismo podría decirse de la tragedia moderna. ¿Es el héroe trágico "responsable" del mal que lo aniquila? Durante años, siglos incluso, un falso planteamiento de la cuestión ha hecho que se responda afirmativamente. Hoy las cosas parece que quieren discurrir por otros senderos, y los trabajos de Ch. Möller por un lado, y los de K. von Fritz por otro, han dejado bien sentado hasta qué punto es acertado ver

en el héroe trágico un "justo doliente", aniquilado bajo el peso de una fuerza extraña, de un remolino que todo lo arrebata y que deja al hombre ante un enigma sin fácil solución. No es raro, en las tragedias antiguas, el penoso reflexionar sobre el "qué" de la vida humana, expuesta a tan duros golpes. Tan duros y, frecuentemente, tan inexplicables.

Todo planteamiento del sentido de la Tragedia y de lo trágico tiene que desembocar —y de hecho frecuentemente desemboca— en la posibilidad de una tragedia cristiana. Muchos críticos lo niegan. Lo afirman otros. Y el problema permanece en pie. Es evidente, por lo tanto, que la concepción teológica del cristianismo, con un Dios providente, que ama a la humanidad hasta el punto de morir por ella; un Dios que tiene prometido un premio para el justo en una vida del más allá... hace incompatible la vida cristiana con el concepto trágico tal y como lo concibieron los griegos. Una vida con fe, con esperanza y con caridad en el sentido cristiano parece, a primera vista, la negación de los principios que posibilitaron el nacimiento de una tragedia como la griega. Eppur... Si desde el punto de vista puramente teológico es así, ya no resulta ello tan claro cuando nos situamos en una perspectiva antropológica. El problema de la salvación y de la justificación, por ejemplo, tal y como lo ha planteado el protestantismo, es ya de por sí fuente de sentido trágico, y no es absolutamente inexplicable hasta qué punto la filosofía de un Kierkegaard, de un Heidegger, de un Unamuno haya sido indirectamente inspirada por ideas luteranas o calvinistas. Pero incluso desde un ángulo católico puede darse la tragedia, y un ejemplo bien patente lo proporciona "El condenado por desconfiado" de Tirso de Molina. En cuanto a Racine, no raras veces se ha puesto de relieve la influencia que el jansenismo ha ejercido sobre sus principales creaciones trágicas. Finalmente, ¿no ha sido San Agustín uno de los primeros espíritus católicos que de un modo más agudo han planteado la existencia de un "sentimiento trágico"?

Estos y otros muchos problemas aborda A. Lesky en su interesante y sugestivo libro. Sus soluciones son siempre atinadas aun en los casos en que quepa la discusión sobre las posturas adoptadas. En todo caso, creemos que su incorporación a la bibliografía española será de gran utilidad no sólo para los que se ocupan del estudio de los antiguos, sino para el filósofo, el historiador, el sociólogo, el crítico literario.

Una última observación: hemos querido completar la obrita con una breve reseña de lo que, en el campo de la tragedia, ha producido la Filología clásica española. Aunque es poco, creimos un acto de justicia informar al no especialista sobre las ediciones, traducciones, estudios y ensayos que sobre el campo de la Tragedia se han publicado en nuestra patria. Dado el público al que va destinado el presente libro, creemos que esta nota complementaria será bien recibida.

José Alsina
Catedrático de la Universidad de Barcelona

Índice de materias

Prefacios

A la primera edición

En ningún otro campo de la literatura antigua se ha esforzado tanto la ciencia de los pasados veinte años como en el campo de la tragedia griega, y ninguno como éste se encuentra tan cerca de los sentimientos vitales que embargan precisamente al ser humano de nuestros días. Frente a las obras extensas, como por ejemplo, la tan admirable de Max Pohlenz, y frente a un número inmenso de monografías, se echa de menos una exposición breve y concisa que pudiera constituir un primer guía que nos introdujese en el mundo de la tragedia griega, conforme a los resultados de la investigación moderna. Ésta es la misión que el autor quisiera cumplir con este libro, que no pretende sustituir el contacto directo con las obras originales, pero sí quisiera facilitar la labor a todos aquellos que buscan en tales obras originales un auténtico valor vital.

Ante todo hemos de hacer resaltar dos de los objetivos que hemos perseguido: en el desarrollo de la tragedia griega es preciso mostrar la fase decisiva de los orígenes del drama europeo, pero existe también el problema relativo a la esencia de lo trágico, y esto en un plano primordial. Aquí nos pareció conveniente, en lugar de dar una solución fácil y superficial del problema, ofrecer un cuadro de la espléndida riqueza espiritual de la tragedia e indicar la forma en que los problemas de la existencia humana se hacen visibles bajo un aspecto especial en cada uno de los tres grandes trágicos.

La intención de esta exposición permite ahondar sólo en raros casos en la participación personal de los diversos investigadores.

El profesor E. Kalinka nos ha prestado su valiosa ayuda al corregir las pruebas de imprenta de este libro, el cual no habría podido escribirse sin la cooperación de todas aquellas personas a las que desde aquí damos nuestras más expresivas gracias.

Innsbruck, noviembre de 1937.

ALBIN LESKY

A la segunda edición

En la realización de esta exposición hemos tenido en cuenta dos puntos de vista. Ante todo, había que tomar en consideración el progreso de la investigación, basado en los nuevos hallazgos, aunque no de un modo exclusivo. Pero, en segundo lugar, era necesario enfocar el problema de lo trágico de una manera más acentuada y consecuente que en la primera edición. Entre otras cosas, para diferenciar lo más posible el propósito de esta obra del de mi "Tragische Dichtung der Hellenen", con su decidida orientación hacia los distintos problemas de la tragedia griega desde el punto de vista científico. Por ello hemos añadido un nuevo capítulo de introducción que adopta una clara actitud frente a algunas cuestiones básicas de lo trágico. Asimismo, en la exposición de cada una de las obras, se ha prestado una mayor atención a su contenido trágico.

El autor ha aprovechado la posibilidad ofrecida por la Editorial de ampliar la extensión de este volumen para incluir en él diversas traducciones. Desde la primera edición son tan numerosas las traducciones que se han publicado, algunas de ellas muy estimables, que nos ha parecido oportuno usar de ellas en forma ecléctica. Para Esquilo hemos elegido el arreglo que de la traducción de Droysen efectuó Walter Nestle, con excepción de las *Suplicantes,* para la cual hemos preferido la versión de Walter Kraus (Francfort del Meno, 1948). Los pasajes de Sófocles se citan de la traducción de Emil Staiger (Zurich, 1944), los de *Antígona,* de la de Karl Reinhardt (2.ª ed. Godesberg, 1949), las de *Edipo Rey,* de la versión de Wolfgang Schadewaldt (Francfort del Meno, 1955). Para Eurípides fue necesario recurrir en parte a Wilamowitz, pero también se utilizaron las traducciones de Ernst Buschor (Med. Hipp. Herakles, Munich, 1952) y de Emil Staiger (Ion, Berna, 1947).

Viena, agosto de 1957.

ALBIN LESKY

1

El problema de lo trágico

El epígrafe bajo el cual colocamos estas observaciones preliminares, indica una doble limitación. Como no es posible pensar que en un pequeño volumen como éste podamos tratar del problema de lo trágico en toda su amplitud y profundidad, nos limitaremos a hacer resaltar, además de algunos aspectos de importancia secundaria, una cuestión de importancia básica que permita obtener una clara visión de conjunto. Tampoco es superfluo indicar que no nos hemos propuesto la tarea de determinar en una simple formulación la esencia de lo trágico, sino que hemos tratado de exponer una problemática general en uno de sus aspectos importantes.

Forma parte de la compleja naturaleza de lo trágico el hecho de que al aproximarnos al objeto, disminuye la posibilidad de definirlo en forma inequívoca. Para ello baste un ejemplo sacado de la abundante bibliografía que no injustificadamente ha crecido considerablemente en los últimos lustros. Benno von Wiese indica en su obra acerca de la tragedia alemana desde Lessing hasta Hebbel (1948) que él mismo ha renunciado, al tratar de esta parte relativamente reducida, a una "fórmula mágica de interpretación". Nosotros compartimos su actitud y en primer lugar buscamos el sitio que ocupa nuestro problema dentro de la historia del pensamiento occidental.

Toda la problemática de lo trágico, por muy vasto que sea el espacio que abarque, toma su punto de arranque del fenómeno de la tragedia ática y vuelve a él. En la parte siguiente diremos algo acerca de la forma en que, desde unos comienzos que nos resultan

difíciles de percibir, estas estructuras se desarrollaron hasta alcanzar en el siglo v una triple perfección bien diferenciada, y se observará que sus diversos elementos formales nos revelan algo esencial acerca de la historia de este desarrollo.

Aquí nos encontramos ante todo con la cuestión de si el contenido trágico, entendiendo la palabra en su sentido aún general, está tan vinculado a la forma artística llamada tragedia, que sólo aparece unido a ella, o si en la creación literaria de los griegos se encuentran ya comienzos en los cuales se prepara la primera y al mismo tiempo la más completa objetivización de concepto trágico del mundo en el drama del siglo v.

Desde que, en época reciente, fue nuevamente posible considerar la *Ilíada* y la *Odisea* como lo que en realidad son, a saber, obras de arte a las que sus autores dieron forma, a base de un gran número de diversos elementos tradicionales, conforme a estructuras grandiosas, suscitóse con creciente entusiasmo la cuestión relativa a los comienzos de lo trágico en los dos referidos poemas épicos. Así, por ejemplo, Karl Jaspers menciona cómo los primeros de los grandes fenómenos del saber trágico por él enumerados, a Homero, las eddas y sagas de los islandeses, las leyendas heroicas de todos los pueblos desde Occidente hasta la China. Con ello se afirma acertadamente que aquel canto épico, generalmente transmitido en forma oral, que C. M. Bowra (*Heroic Poetry*, 1952) ha estudiado en su difusión mundial y en sus rasgos esenciales, que en gran parte siguen siendo los mismos, presenta elementos de lo trágico. En el centro de tal creación literaria aparece siempre el radiante héroe y vencedor aureolado con el resplandor de sus armas y de sus hazañas, pero se encuentra ante el fondo oscuro de la muerte cierta que, también a él, le arrebatará de entre sus alegrías para sumirlo en la nada o para llevarlo a un lóbrego mundo de sombras no mejor que la nada absoluta. En esta tensión, que se percibe claramente en los poemas épicos, podemos vislumbrar un momento trágico, pero esto sería en Homero demasiado poco. La situación del hombre heroico ante la vanidad de todo lo humano adquiere en Homero un complemento por el contraste que en su obra se observa entre el ser humano y los dioses. Los dioses inmortales pueden, cuando quieren inclinarse benévolos hacia el mortal, ayudarle en ciertos momentos de apuro. Pero en cualquier momento pueden apartarse de él y hacer que aparezca visible el abismo insondable que se abre entre su bienaventuranza y los padecimientos de los mortales. De la misma manera que en el primer canto de la *Ilíada* se queja Hefesto de que la lucha por

los míseros mortales perturba el banquete de los dioses, así Apolo, en la batalla de los dioses, se niega a pelear con Poseidón a causa de este linaje perecedero. Pero esta lucha de los dioses entre sí ya no es una pelea caprichosa, una diversión para el padre de los dioses. Los hombres luchan en esta palestra con todo lo que poseen y con todo lo que pierden para siempre al morir.

Sin embargo, lo más importante acerca de los gérmenes de la auténtica tragedia en Homero, lo que la separa de lo que es típico del resto de la literatura épica, aún no se ha dicho. Bruno Snell, en su obra *Die Entdeckung des Geistes* (El descubrimiento del espíritu) (3.ª edición, 83), ha designado como la peculiaridad del drama épico el considerar la vida como una cadena de sucesos. Esta idea de la cadena es muy parecida a aquella otra bien conocida del río épico, y sin duda contiene para la épica en general algo importante y esencial. También en Homero hay partes en las que aparecen unidos los diversos eslabones que forman una cadena. Pero aquello que especialmente eleva la *Ilíada* a la categoría de gran obra de arte, que la lleva a rebasar el típico estilo épico y hace que sus autores den los primeros pasos hacia la tragedia, es el encadenamiento de los sucesos, de las figuras y de los impulsos que las mueven. Precisamente lo que Emil Staiger, en su admirable análisis de la novela *Das Bettelweib von Locarno* (La mendiga de Locarno), a partir del lenguaje ha calificado de elemento básico del estilo dramático.

La acumulación temporal de los sucesos en el espacio de unos días, hace ya que los dos poemas homéricos se aparten de la regular sucesión cronológica. ¡Y de qué modo se pone en necesaria relación el obrar de cada individuo con el destino de los demás; con los amigos, los compañeros de lucha, pueblos enteros, con lo cual incluso el destino del individuo se observa enteramente bajo el aspecto de aquel dramatismo dinámico que necesariamente conduce al acontecer trágico! La genialidad del autor de la *Iliada* para poner como centro de cristalización del conjunto la cólera de Aquiles, hace que éste se convierta en una figura trágica. El exceso de su cólera, que al ver rechazada su petición, se convierte en *hybris*, en ofensa a los dioses, ocasiona su más acerbo dolor; la muerte de la persona más amada, su amigo Patroclo. En este dolor se apaga la cólera y sólo queda el deseo de venganza. Pero la venganza tomada en la persona de Héctor acarrea, con fatídica concatenación de causas y efectos, el propio fin de Aquiles. También pueden advertirse acentos trágicos en las otras dos figuras

íntimamente vinculadas a Aquiles por el amor y el odio. Patroclo: éste va a la lucha en calidad de mensajero, pero en el momento de la decisión pierde la mesura y muere. Héctor: en su gran día, cuando los griegos le obligan a retirarse a las naves, debió de temer por su suerte, pero quiere seguir adelante, y en la embriaguez del éxito aparta bruscamente a Pulidamas, que trata de advertirle y se interpone tres veces en su camino. Todavía, en la altura alcanzada, hay una última cima, cuando se pone la armadura de Aquiles, de la cual ha despojado al muerto Patroclo. En una escena incomparable, el poeta ha hecho resaltar lo trágico de este destino: Zeus mira a Héctor, el dios lleno de sabiduría mira al humano al que el orgullo de la victoria hace perder la razón, se apiada de él y le concede aún una hora de triunfo. Pero cuando Aquiles ha barrido el campo de batalla, las puertas de la ciudad se cierran tras los fugitivos y Héctor, en terrible abandono, espera ante los muros al despiadado adversario, se da cuenta de su destino, conoce la culpa que ahora expía con la muerte.

Cuando los antiguos críticos de Homero llamaron a éste el padre de la tragedia o consideraron como tragedia la obra de este autor, tuvieron en cuenta antes que nada los elementos miméticos de la epopeya, sobre todo el diálogo. Pero, como hemos visto, el hecho de que en el relieve de Arquelao de Priene, en la Apoteosis de Homero, aparezca también la personificación de la Tragedia aclamando al autor de la *Ilíada,* tiene un significado más profundo.

Con todo lo que acabamos de decir, la epopeya homérica es para la objetivización de lo trágico en la obra de arte solamente un preludio, aun cuando se trate de un preludio muy importante. Nuestra pregunta acerca de los rasgos esenciales de lo trágico partirá necesariamente de su configuración en el drama. En él, estos rasgos esenciales bastarán para lo trágico; es decir, que sobre todo para el hombre occidental, adquiere su forma definitiva. Esta forma ha influido profundamente en las distintas épocas, y justificadamente ha dicho Creizenach en su *Geschichte des modernen Dramas* (Historia del drama moderno) que el resurgimiento de la tragedia en Occidente era el máximo acontecimiento de la más reciente historia de la literatura. Ahora bien, la palabra "trágico", sin embargo, se ha apartado de la forma artística con la que en el clasicismo helénico la vemos vinculada, y se ha convertido en un adjetivo que sirve para designar acontecimientos fatídicos de sello muy definido, sobre todo con una determinada dimensión de profundidad de la que habremos de tratar. Más aún, con el adjetivo de lo trágico designamos toda una manera determinada de ver el

mundo, por ejemplo, el punto de vista de Sören Kierkegaard, para el cual nuestro mundo está separado de Dios por un abismo infranqueable. La idea de que nuestro mundo es en su esencia más profunda algo trágico, es mucho más antigua que nuestra época, pero se comprende que precisamente ésta se encuentre dominada de un modo especial por ideas de esta clase. Sin embargo, si nos planteamos la cuestión histórica de cuándo y en qué grado experimentó tal incremento el concepto de lo trágico, no sabríamos qué contestar. Harían falta estudios aún más profundos para poder obtener una idea segura de este desarrollo.

Una cosa hay, sin embargo, que podemos afirmar con plena confianza: los griegos crearon la gran obra artística de la tragedia y con ello realizaron una de las más grandes aportaciones en el campo del espíritu, pero no desarrollaron ninguna teoría de lo trágico que saliéndose de su configuración en el drama se refiriese a la concepción del mundo como un todo. Incluso podemos dar un paso más; aquella gran concepción del trágico acontecer, que en la tragedia clásica se manifiesta en formas variadas pero siempre con impresionante grandeza, se perdió en gran parte en el helenismo posterior. El porqué se ignora todavía. Da fe de ello la historia de la palabra griega τραγικός, que aún requiere una explicación detallada. Cuando Aristóteles usa la palabra en el sentido de lo solemne y también de lo desmedido, ello responde sencillamente al uso del lenguaje en su época. En un desarrollo posterior se manifiestan especialmente dos líneas de este proceso. Τραγικός significa lo terrible, lo espeluznante, como cuando, por ejemplo, Dión Casio designa como tragedia el asesinato de Agripina. Sin embargo, no piensa en la profunda implicación en la que el ser humano incurre a causa de su pasión, o en un determinado estado del mundo que permite o incluso condiciona semejante suceso, sino que en él la palabra indica sencillamente lo horrible, lo sangriento. Y cuando los historiadores helenísticos convierten en tragedia la historia, en modo alguno desarrollan, hasta llegar a una interpretación de la historia en sentido trágico, aquellos gérmenes que ya se encuentran de diverso modo tanto en Herodoto como en Tucídides (ambos contemporáneos de la tragedia clásica), sino que se trata para ellos simplemente del efecto impresionante de los cuadros que presentan con vivos colores. Otra rama del desarrollo conduce hacia el uso de la palabra en el sentido de lo ampuloso y exagerado. Pero siempre se trata de que la palabra indica algo que rebasa los límites de lo normal. En ninguna parte hallamos la palabra provista de la importancia de concepto cósmico con que

aparece en nuestros días, aun cuando a veces aparece usada en formas confusas y diversas. Este destino lo comparte, por lo demás, con la palabra "clásico", que también por un lado se relaciona con un fenómeno histórico muy concreto, el período del florecimiento de la cultura ática, pero por otro lado puede emplearse en un sentido mucho más amplio, para aparecer en ocasiones como una mera envoltura verbal, huera de significado.

No obstante, debemos recordar que poseemos un libro de Aristóteles acerca de la creación literaria, que con inaudita influencia ha dominado durante muchos siglos la opinión y que muy especialmente se ocupa de la tragedia. ¿Acaso no podemos esperar encontrar en la *Poética* los gérmenes de una concepción de lo trágico, más allá del análisis técnico de la obra de arte? ¿La declaración de Aristóteles acerca de la *katharsis* como finalidad de la tragedia no encierra la clave de nuestra pregunta acerca de la esencia de lo trágico? Es conveniente poner aquí ante todo la definición que en la *Poética* se da de la tragedia: "La tragedia es la representación imitadora de una acción seria, concreta, de cierta grandeza, representada, y no narrada, por actores, con lenguaje elegante, empleando un estilo diferente para cada una de las partes, y que, por medio de la compasión y el horror provoca el desencadenamiento liberador de tales afectos". Para las últimas palabras, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, ya no hace falta actualmente recurrir a toda la historia clínica de la interpretación que al mismo tiempo es un importante fragmento de la historia del pensamiento. Ni los espectadores han de purificarse de las pasiones cuyo exceso expían las figuras trágicas con su muerte, ni han de ser mejorados, al aumentar su filantropía o al verse limpios de un exceso de emociones. En un camino, en cuyo extremo se encuentra el artículo de Wolfgang Schadewaldt, "¿Horror y compasión?", la investigación ha reconocido que el debatido concepto de la *katharsis* procede del campo de la medicina y, basándose en otros pasajes de Aristóteles, ha indicado que el sentido de tal palabra entraña un alivio, unido a satisfacción, de los mencionados afectos. También seguimos a la moderna investigación en su idea de que la *katharsis* de esta clase no va unida en Aristóteles a ningún efecto moral. Por otro lado, tal cosa es completamente inconcebible en este filósofo, y desde aquí aparece en clara oposición, aunque no declarada, a Platón, el cual desterró de su República ideal rigurosamente la tragedia como algo que podía poner en peligro a los ciudadanos.

Hemos desarrollado aquí el problema de la *katharsis* aristoté-

lica sólo en la medida suficiente para indicar que a partir de él ningún camino nos lleva a la concepción de lo trágico como aparece modernamente en el sentido filosófico. Lo mismo puede afirmarse de otro pasaje del capítulo XIII de la *Poética*, que de momento parece muy prometedor. En él se califica a Eurípides de "el más trágico" (τραγικώτατος) de los autores del teatro ático. La palabra se ha citado a menudo en un sentido muy diverso. Pero si se lee el pasaje en su contexto, que es lo que debería hacerse en general con los pasajes que se citan, resulta que Aristóteles no se refiere más que al triste desenlace de las obras de Eurípides, o sea, que emplea la palabra "trágico" en un sentido en el que se prepara el empleo posterior y simplificado de la palabra.

Max Kommerell, en su obra sobre Lessing y Aristóteles, dice: "Toda su forma de considerar las cosas [en la *Poética*] es describiendo y resumiendo, y se detiene ante el fenómeno de lo trágico, explicando, pero sin juzgar". Aunque nosotros en general llegamos a esta misma conclusión, quisiéramos preguntarnos si Aristóteles no indica más allá de estos límites, preparando los puntos de vista de autores posteriores. También en otro respecto es importante el pasaje. Allí donde Aristóteles, en el capítulo XIII de la *Poética*, desarrolla su teoría del Cambio (μεταβολή) del destino como núcleo del mito trágico y en conexión con ello defiende su concepción de los caracteres "medios" como los más apropiados para la tragedia, dice que semejante caída en la desgracia puede producirse, en tanto hayamos de considerarla como trágica, no debido a un defecto moral, sino más bien δι᾽ ἁμαρτίαν τινά. La expresión, en relación con esto, está sacada de la épica, y se refiere a un "fallo" en el sentido de la incapacidad humana para reconocer lo correcto y obtener una orientación segura. Por consiguiente, la persona que no fracasa por un defecto moral, parece, debido a que no ha estado a la altura de determinadas misiones y situaciones, en los límites de su naturaleza humana. Aquí podemos preguntarnos si las palabras de Aristóteles no apuntan hacia una situación básicamente trágica del hombre. Pero no pasa de una breve insinuación, que ciertamente invita a seguir desarrollando este pensamiento. Pero cuando en la misma frase vemos citado a Edipo como ejemplo de semejante aspecto trágico, comprendemos la elección de este ejemplo en efecto sobresaliente, pero luego, al verlo comparado con Tiestes, reconocemos los límites de nuestro saber, impuestos por la conservación fragmentaria de la tragedia antigua.

Meramente descriptiva se nos aparece la descripción de la tragedia que nos ofrece el más importante de los discípulos de

Aristóteles, Teofrasto, empleando el concepto de metabolé de su maestro: mudanza radical del destino de un héroe. Para el rango de las personas interesadas y el contraste entre este rango y el poder del destino, es asombrosamente mucho lo que se dice en estas tres breves palabras: ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις

Antonio Sebastiano Minturno publicó en 1559 en Venecia sus 6 libros sobre la *Poética* y en 1563 su *Arte Poética*. Las dos fechas encierran el año de la aparición de la *Poética* de J. C. Scalígero, que se publicó póstuma en 1561. Pero así como en Scalígero se encuentra en primer término la valoración racional de los afectos y el convencimiento de que es posible conducirlos hacia la consecución del máximo bien para el hombre, ábrese en Minturno la perspectiva del fondo oscuro de la vida, de la constante amenaza que se cierne sobre todo lo que es elevado y feliz y la posibilidad del error que incluso a los grandes precipita en la desgracia. Esta concepción, que en la inseguridad del ser humano, en el fallo de sus armas intelectuales ante la prepotencia de las fuerzas contrarias permite vislumbrar las fuentes del acontecer trágico, aparece también en los tratados de poética de la época barroca. Es notable en este respecto la *Palaestra Eloquentia Ligatae* (Pars III, Colonia 1654), de Masenius. Su concepto básico es el *error ex alienatione*, el error, procedente de diversas causas, del hombre acerca de sí mismo y acerca de los demás, el peligro que constantemente le amenaza de que de este error nazca la desgracia y el sufrimiento. Solamente el volverse a Dios puede dar seguridad al hombre, pero su vida en este mundo, debido a la constitución humana, está expuesta de antemano al engaño, a la apariencia que le oculta lo verdadero, a la fascinación que le atrae hacia la perdición.

Las ideas de esta clase, que parten de lo endeble e inseguro de la existencia humana, no pudieron encontrar resonancia ni pudieron propagarse en la época de la Ilustración. Por ello, podemos entrar confiadamente en los detalles de la historia de nuestro concepto con la comprobación de que la época del neohumanismo suscitó un nuevo interés por la cuestión de la esencia de lo trágico. Es la misma época en la que surge una relación completamente nueva y muy fecunda para con la tragedia griega.

Cualquier intento de determinar la esencia de lo trágico debe arrancar necesariamente de las palabras que Goethe dijo el 6 de junio de 1824 al canciller Von Müller: "Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma". Éste es el fenómeno que nos esforzamos por comprender en sus profundas

raíces. Sin embargo, con estas palabras sólo tenemos un marco de considerable anchura, puesto que con la declaración de que es necesario un contraste insoslayable, todavía no se ha dicho nada acerca de los polos de tal contraste. El determinar estos polos opuestos o extremos constituirá la tarea especial, tanto en la obra de arte como en la realidad de la vida, para cualquier ámbito de lo trágico. Esta tarea resulta especialmente fecunda precisamente para la tragedia de los griegos y aquí aludimos brevemente a las posibilidades que en ella encontramos objetivizadas: el trágico contraste puede residir en el mundo de los dioses, los polos opuestos de este contraste pueden ser Dios y el hombre o puede tratarse de adversarios que se levanten uno contra otro en el pecho mismo del hombre.

Así, el hecho de que Goethe sitúe lo trágico en el mundo de las antinomias radicales constituye para nosotros el acceso necesario a nuestro problema, pero no nos exime de la necesidad de plantear un número considerable de cuestiones. Dado que queremos llevar nuestras reflexiones en una dirección determinada, orientada hacia la tragedia griega, a continuación sólo trataremos de algunas cuestiones parciales, con lo cual iremos desde lo que ya se ha explicado o es de fácil explicación hacia las cuestiones difíciles y complejas. Por muy importante que sea para nosotros todo lo que aquí llevamos dicho sobre la tragedia griega, esperamos también poner en claro el animado debate que en los últimos años se ha suscitado acerca del problema de lo trágico.

Con gran facilidad podrá llegarse a un acuerdo acerca del primer postulado para la aparición del efecto trágico, que podría describirse como *Dignidad de la caída.* Aristóteles no se refería a otra cosa cuando incluyó la πρᾶξις σπουδαία en la definición de la tragedia, y la definición de Teofrasto restringe la tragedia explícitamente al destino de los héroes. Ello significa, desde el punto de vista griego, que los temas trágicos proceden del mito, pero también se encuentra en ello preparada aquella delimitación social que para las posibilidades de lo trágico tuvo validez hasta bien entrada la época moderna. Entre muchas otras, vale la pena considerar una prueba que la señora María Wickert tuvo la amabilidad de indicarme. En los *Canterbury Tales* de Chaucer refiere el monje a sus compañeros de viaje una serie de historias sacadas de la mitología y de la historia y a las que él da el nombre de tragedias y trata de explicar este concepto. Con ello se echa de ver que el monje posee una idea muy confusa acerca de la forma artística como tal, mientras que se ha mantenido claramente la delimitación social

(CT VII 1973 ss.): "Se llama tragedia a un determinado tipo de historias, como nos refieren algunos libros antiguos, acerca de un personaje que se encontraba en medio de una gran felicidad y cayó de ella en la desgracia y acabó míseramente. Y están escritas generalmente en una medida de verso de 6 pies, llamado hexámetro. Y algunas están escritas en prosa y otras en versos de muchas clases".

Hasta el siglo pasado no puso fin el desarrollo de la tragedia burguesa a la idea de que los personajes del acontecer trágico habían de ser reyes, hombres de Estado o héroes. Pero lo que Aristóteles postula en general con respecto a la πρᾶξις σπουδαία conserva sus derechos, solamente que hoy ya no los interpretamos desde el punto de vista social, sino humano en un sentido más trascendente. Y en lugar del alto rango social de los héroes trágicos aparece aquel otro postulado que podría describirse como la *importante altura de la caída:* lo que hemos de sentir como trágico debe significar la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad en las profundidades de una miseria ineludible. Pero con ello se dice al mismo tiempo otra cosa, no menos importante. La auténtica tragedia se halla siempre ligada a un desarrollo de intenso dinamismo. La mera descripción de una situación de desgracia, miseria y abyección puede conmovernos profundamente y apelar vivamente a nuestra conciencia, pero lo trágico no tiene aquí su asiento. Que va ligado a un acontecer, ya lo reconoció Aristóteles con toda perspicacia, cuando en la *Poética* (cap. VI) designó la tragedia como la imitación no de personas, sino de acciones y de la vida. Con ello comprendió la tragedia clásica de su pueblo mejor que sus intérpretes modernos, que a menudo quisieran incluirla en las categorías de la psicología moderna, con aquella "impertinente familiaridad" contra la cual nos había puesto en guardia Nietzsche.

Un segundo postulado en cuanto a todo aquello a lo que en la obra de arte y en la vida hemos de reconocer la categoría de lo trágico, es lo que designamos como la *posibilidad de relación con nuestro propio mundo.* El caso debe interesarnos, afectarnos, incumbirnos. Solamente cuando tenemos la sensación del *Nostra res agitur,* cuando nos sentimos afectados en las profundas capas de nuestro ser, experimentamos lo trágico. Sin embargo, para la obra trágica importa poco el que nos sea familiar el ambiente en que se desarrollan los hechos y el que una difícil descripción psicológica trate de acercar lo más posible a nosotros los personajes de la tragedia. El efecto del gran arte trágico se halla bajo otras leyes y queda en gran parte sustraído al imperio del tiempo. Puede

apreciarse mucho la maestría de Ibsen en la estructuración dramática y además admirarse en él al auténtico y gran poeta que en *Peer Gynt*, en *Rosmersholm* y en otras obras aparece real y verídico. Sin embargo nos podemos permitir la pregunta de si nos afecta directamente la suerte de la histérica que, hastiada de la vida y aburrida, coge la pistola del general Gabler; a nosotros, que, después de las experiencias de dos guerras mundiales nos hallamos en la zozobra de si la vida puede ser barrida de nuestro planeta. El *Edipo Rey* de Sófocles es mucho más de dos mil años más antiguo que la *Hedda Gabler* y otros personajes parecidos, pero la gran tragedia de la inseguridad de la humana existencia no ha perdido nada de su poderoso efecto.

Un tercer requisito de lo trágico es de carácter general y, sin embargo, es especialmente griego. El sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe *haberlo aceptado* en su conciencia, sufrirlo a sabiendas. Allí donde una víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se halla ausente. Por ello aquellas tragedias de un Zacharias Werner y compañía, en las que el hado juega al gato y el ratón con seres humanos inconscientes, no tiene nada que ver con lo auténticamente trágico. La tragedia ha surgido del espíritu griego y por ello el dar cuenta de las cosas, el λόγον διδόναι forma parte de sus elementos constitutivos. Por ello oímos también a las grandes figuras del teatro ático expresar con palabras, con celo incansable y a menudo en largos discursos, los motivos de sus acciones, las dificultades de sus decisiones y los poderes que las acosan. En el fondo no dice tampoco nada más que esto cuando uno de los más grandes dramaturgos de nuestros tiempos, el francés Jean Anouilh, hace que en su *Antígona* diga el coro acerca del hombre en su trágico destino que no le queda otro recurso más que gritar; no gemir, no lamentarse, sino gritar con todas sus fuerzas, lo que nunca se había dicho, lo que quizás antes ni siquiera se sabía, y para nada. Sólo para decírselo uno a uno mismo. Sin embargo, en la tragedia griega, la reflexión racional y la apasionada y desordenada manifestación del afecto se hallan separadas por límites bien precisos. A veces ello ofrece un rudo contraste para el sentimiento moderno. Como ejemplo de ello podemos citar a la Antígona de Sófocles caminando hacia la muerte, y puede decir mucho acerca de todo esto la tragedia de Eurípides.

La aspiración a la última iluminación del espíritu y el consumirse en el fuego del sentir apasionado, ambas cosas se hallan profundamente arraigadas en el carácter griego. Actualmente sabe-

mos más que en la época de Nietzsche acerca de Apolo y Dionisos, pero debe considerarse como un verdadero descubrimiento el comprobar que en la configuración de determinados rasgos de estas dos divinidades se revela la dualidad que hemos mencionado. Sin embargo, aquí sólo rozaremos de paso la idea de que esta tensión tan extraordinariamente importante para toda la creación artística de los griegos y para el misterio del arte helénico esté profundamente hincada en la historia del origen del pueblo griego, en la heterogenia de los elementos que en él se encuentran reunidos.

Hasta ahora hemos hablado de cosas cuya mera comprobación podría bastar para que resultaran comprensibles. Sin embargo, con un cuarto punto llegamos a una cuestión difícil, que precisamente adquiere su especial significado en relación con la tragedia de los griegos. Al principio de esta parte citamos la expresión de Goethe de la *oposición irremediable* y añadimos aquí unas palabras extraídas de las conversaciones con Eckermann (28 marzo 1827) que hacen resaltar aún más el mencionado concepto. "En el fondo, se trata simplemente del conflicto que no permite ninguna solución, y puede originarse de la contradicción de las circunstancias, cuando tiene tras de sí un motivo natural auténtico y es un conflicto auténticamente trágico." La radicalidad con que Goethe percibió la oposición trágica, se encuentra también detrás de un pasaje a menudo citado de una carta a Schiller. "No me creo suficientemente capacitado para saber si podría escribir una verdadera tragedia, pero me asusta sólo pensar en tal empresa y estoy casi convencido de que el mero intento podría destruirme."

La absoluta falta de solución del conflicto trágico ha sido puesta precisamente como centro por algunas teorías modernas y ha sido designada como el primer requisito esencial para el origen de la auténtica tragedia. Aquí nos encontramos en un escollo. Una de las más grandes creaciones de la tragedia griega es sin duda la *Orestíada* de Esquilo. Pero el fin de esta grandiosa composición no es el hundimiento del hombre ante lo irremediable de los contrastes, sino una reconciliación que en medida inaudita abarca no sólo a los hombres que sufren sino también al mundo de los dioses. Nuestro conocimiento de las trilogías de Esquilo es escaso, pero es suficiente para que comprendamos que el caso de la *Orestíada* no era un caso aislado. Otras trilogías, como la de las *Danaidas* y la trilogía de *Prometeo*, tenían como fin una reconciliación. Luego hay los dramas posteriores de Sófocles, como *Electra*, *Filoctetes* y el *Edipo en Colona*, con finales que representan una completa reconciliación y arreglo. Que esto puede afirmar-

se también para Electra y que Egisto y Clitemnestra caen como malhechores castigados, pero no como víctimas de un trágico destino, apoyará nuestra exposición. Y en Eurípides encontramos piezas como la *Helena* o *Ion* de las que puede hablarse perfectamente de un *happy end*. Por consiguiente, el empleo que hacemos de los conceptos y las delimitaciones de los mismos se encuentran en un embrollo, porque no queremos incurrir en la paradoja de decir que la *Orestíada* de Esquilo no es una tragedia, ni tampoco podemos refutar a Goethe en su terreno.

Para desembrollar esta confusión, generalmente tolerada de un modo tácito, hemos de partir de la palabra "tragedia". La historia de sus comienzos está llena de cuestiones difíciles, de las que nos ocuparemos en el capítulo siguiente, pero en las que aún no podemos profundizar. Para nosotros es importante de momento comprobar que la "tragedia", dentro de la cultura a la que este fenómeno debe su aparición, puede ser comprendida como un fenómeno histórico muy concreto. Wilamowitz lo ha definido así en la introducción al *Heracles* de Eurípides. "Una tragedia ática es en sí misma una pieza completa de la leyenda heroica, elaborada poéticamente en un estilo elevado para la representación por medio de un coro ático de ciudadanos y de dos o tres actores, y destinada, como parte del servicio religioso público, a ser representada en el santuario de Dionisos." Esta definición hace justicia a los hechos históricos y no pasa en silencio nada que sea esencial. Podría quizás añadirse que en el fondo se trata de una pieza seria de la leyenda heroica, pero en modo alguno queda excluido por su esencia para una tragedia ática un buen final con reconciliación de las fuerzas en pugna y con la salvación del individuo en peligro. Por otro lado, ya en la Antigüedad se esboza un proceso que nos fue conocido en aquel pasaje de la *Poética* en el que se califica a Eurípides de "el más trágico" de los áticos a causa de sus finales catastróficos, y para el que da su testimonio la posterior acepción de la palabra τραγικός. La pieza seria de leyenda heroica que suministra el tema a la tragedia, contiene generalmente un suceso lleno de sufrimientos. Debido a que tal suceso doloroso garantiza el efecto reconocido como específico por Aristóteles, el desencadenamiento liberador de determinados afectos, fue considerado necesariamente cada vez en mayor grado como lo que caracterizaba propiamente a la tragedia. De este modo, finalmente, bajo la presión de una ley interna, la tragedia se convirtió en una pieza de triste final, lo cual no era en modo alguno obligado en el período culminante de la cultura ática. La discusión de los autores posteriores

acerca del concepto de lo trágico continuó este proceso, enlazándolo con las más radicales objetivaciones de conflictos trágicos y así postuló lo irremediable como elemento esencial decisivo de lo trágico.

Por lo que hemos descrito hasta ahora se observa claramente que nuestro actual concepto de lo trágico ha nacido ciertamente de la tragedia griega, pero que, por otra parte, la aplicación de lo que se encuentra al final de este proceso (lo trágico como algo incondicionalmente irremediable) a los fenómenos que constituyen el final de la obra (la tragedia del siglo v), lleva necesariamente a incongruencias.

Si hemos de comprobar que no pocas tragedias áticas terminan de un modo feliz y con una reconciliación, o sea, que no son dramas tristes en el sentido de los autores más modernos, hemos de decirlo todo menos que en ellas no aparezca lo trágico en abundante medida. ¿Acaso puede concebirse algo más profundamente que el caso de Orestes, que se ve obligado a dirigir las armas contra el pecho de su propia madre y luego es empujado a la locura por las Erinias? ¡Cuán llena de situaciones trágicas no está una de las más famosas obras de Sófocles: el joven de condición noble, a punto de perecer a causa de la mentira, el varón de dolores que se ve burlado en su esperanza y en su confianza y entregado a la destrucción! ¡Y qué amarguras debe experimentar Edipo antes de encontrar la paz en el bosque sagrado de Colona!

Quisiéramos introducir orden en este embrollo de cuestiones mediante la proposición de una distinción conceptual. Empecemos por el último extremo que se alcanzó en este desarrollo, la *visión radicalmente trágica del mundo*. Pronto conoceremos esta visión en derivaciones concretas y de momento la determinaremos brevemente como la concepción del mundo como sede de la destrucción incondicional de fuerzas y valores, sin solución y que no puede explicarse por ningún sentido trascendente, destrucción de fuerza y valores que necesariamente están en pugna.

Como segundo punto en la línea que hemos trazado y que podemos imaginar ascendente, designaremos el *conflicto trágico absoluto*. Es aquel al que se refería Goethe cuando hablaba de lo trágico. Tampoco aquí hay solución y en su extremo se encuentra la destrucción. Pero este conflicto, por muy absoluto que sea en sí mismo su desarrollo, no representa al mundo por entero. Es un suceso parcial del mundo, y es completamente concebible que aquello que en este caso especial tuvo que finalizar con muerte y destrucción, es parte de un todo trascendente y que adquiere su sen-

tido de las leyes que rigen este todo. Y si el hombre aprende a conocer estas leyes y a comprender su juego, ello significa que la solución se encuentra en un plano superior a aquel en el cual este conflicto tuvo la muerte como final.

Como tercer fenómeno separamos de los otros que acabamos de mencionar, la *situación trágica*. También en ella encontramos los elementos que constituyen lo trágico. Hay las fuerzas opuestas que se levantan unas contra otras, ahí está el ser humano que no encuentra la solución a su conflicto y ve su existencia entregada a la destrucción. Pero esta falta de solución, que en la situación trágica debe experimentarse dolorosamente en todo su peso, no es lo último, no es lo definitivo. La nube que parecía impenetrable, se rasga, y del azul del cielo surge la luz de la salvación que inunda la escena que aún se hallaba en la noche tempestuosa.

En nuestra distinción de conceptos hemos llegado necesariamente a cuestiones que penetran profundamente en lo filosófico, y al final de nuestra consideración habremos de movernos en el terreno de tales problemas. Pero, de momento, sólo queremos, a base de la delimitación de conceptos que aquí hemos desarrollado, contestar a la pregunta de en qué sentido podemos llamar tragedias a los dramas griegos que no tienen desenlace desgraciado y que no pueden ponerse en armonía con la definición de Goethe. Permanezcamos en el ejemplo de la *Orestíada* de Esquilo. Su contenido en cuanto a impresionante elemento trágico está fuera de duda, pero sólo aparece como conflicto trágico absoluto en el destino de Agamenón y de Clitemnestra, que no permite otro final más que la destrucción, mientras que Orestes es empujado a una situación trágica que le lleva hasta la noche de la locura y admite, sin embargo, la gran reconciliación al final, la solución radiante en el favor del Dios supremo. La última parte de la trilogía y ésta, vista desde el final como un todo, se hallan en clara oposición a una visión del mundo absolutamente trágica que entrega al ser humano a una destrucción inherente a la naturaleza del ser. El conflicto en que se encuentra Orestes es extraordinariamente horrible, pero como conflicto no es absolutamente trágico, porque permite la reconciliación de las potencias en pugna y en esta reconciliación la liberación del dolor y del sufrimiento. Por consiguiente, la participación que su destino tiene en lo trágico se nos presenta como situación trágica a través de cuyas tormentas el camino conduce a la paz.

Así, la separación propuesta de los conceptos nos suministra primeramente la explicación de la cuestión de la cual partimos al

principio. Las obras como las trilogías de Esquilo con finales de reconciliación no se adaptan a la definición de lo trágico dada por Goethe, porque esta definición sólo apunta hacia el conflicto absolutamente trágico. Sin embargo, les damos el nombre de tragedias, y no lo hacemos solamente para indicar que forman parte de un género de la literatura clásica, sino también a causa de su contenido trágico, que dentro de estas piezas se presenta en su situación trágica.

También quisiéramos indicar que de la distinción conceptual que acabamos de efectuar se deducen fecundos puntos de vista para el enjuiciamiento de cada uno de los poetas y de determinados grupos de obras. Una tragedia, como acabamos de ver, puede participar de lo auténticamente trágico en la forma de la situación trágica, lo cual no impide que tenga un final feliz. Pero puede tener también como tema el conflicto absolutamente trágico con un final fúnebre. También el final de *Edipo Rey* es de esta clase, y precisamente en esta pieza enlazaremos más adelante la cuestión de si ha de entenderse como testimonio de la más extrema transformación de lo trágico en una concepción absolutamente trágica del mundo o si el autor nos deja un camino abierto a la liberación y a la comprensión que depende de la interpretación que queramos darle.

En las tres fases creemos que se trata de auténtica tragedia que tiene su origen en asuntos determinados, experimentados con dolor, de la existencia humana. Allí donde ciertamente no encontremos ya esto, donde en lugar de la auténtica situación trágica aparece el juego desordenado de la casualidad, en lugar de la experiencia consciente de la angustia existencial el gesto de lamentación teatral, dudaremos de si hemos de hablar de auténtica tragedia. Con esta reflexión nos remitimos al capítulo sobre Eurípides, en el que, frente a piezas como la de *Helena*, debemos preguntarnos hasta qué punto podemos considerarlas como tragedias.

Aun cuando nuestras reflexiones van encaminadas a la tragedia griega, queremos, sin embargo, en este lugar dirigir una mirada de soslayo al problema recientemente tan debatido, de si es posible lo trágico dentro de la idea cristiana del mundo. Las respuestas, e incluso aquellas que proceden de pensadores decididamente cristianos, discrepan grandemente. Para Theodor Haecker, por ejemplo, lo trágico es el estigma del auténtico paganismo, mientras que ya ha sido superado por el cristiano. En cambio, Joseph Bernhart ve el problema de un modo completamente distinto. Para él, la Redención no ha suprimido ni las leyes de la naturaleza

ni las formas contingentes de la historia. "El que reflexione sobre la estructura del acontecer histórico, no podrá escapar a la idea de que este acontecer se halla sujeto a una ley trágica." Algunos teóricos de lo trágico, que al escribir no lo hicieron desde un punto de vista religioso, han negado en general de un modo categórico la posibilidad de lo trágico dentro de lo cristiano.

Sin embargo, a partir de nuestra consideración, nos parece que todo el problema puede resolverse sin dificultad. Sin duda alguna, en ninguna circunstancia puede compaginarse un concepto absolutamente trágico del mundo con la idea cristiana del mundo, e incluso son dos concepciones opuestas. En cambio, la posibilidad de la situación trágica dentro del mundo del cristiano se da como en cualquier otro mundo, e incluso quisiéramos convenir con Bernhart en que el advenimiento de una nueva dimensión en este mundo aumenta aún considerablemente tal posibilidad. Ni siquiera quisiéramos excluir en modo alguno del mundo cristiano el conflicto trágico absoluto. Aquello que es sufrido hasta la destrucción física, puede encontrar en una capa trascendente su sentido y con ello su solución.

Como ya hemos dicho, concedemos especial importancia a la concepción aquí indicada de las tres diversas formas en que puede presentarse lo trágico, porque es posible, a partir de aquí, llegar a la explicación de una serie de cuestiones. Nuestra distinción conceptual es una distinción fenomenológica, pero en lo fundamental se encuentra con la idea de la evolución histórica indicada por Alfred Weber en su obra "Lo trágico en la historia" (Hamburgo 1943). Separa el hecho trágico (en cierto sentido, podría compararse con nuestra "situación trágica") junto con su primera representación simbólica en el mito, de la elevación de este hecho trágico a la categoría de tema central de la visión de toda la existencia.

Nos vimos obligados a extendernos en el cuarto punto de nuestra consideración, pero creemos que con ello hemos obtenido ya algo para la cuestión que plantearemos en último lugar. Sin embargo, antes hemos de poner en claro la cuestión parcial, para nosotros la quinta, que es la que se refiere a la *culpa trágica*. También este tema ha sido tratado a lo largo de los siglos y representa un importante capítulo de la historia del espíritu de Occidente. El estudio de este objeto se ha visto considerablemente facilitado por la admirable investigación dedicada a este tema por Kurt von Fritz con el título de "Culpa trágica y justicia poética" (Stud. gen. 1955). En ella no sólo se refutan definitivamente errores de duración legendaria, sino que también es puesta en claro en forma

convincente su desarrollo a base de determinadas situaciones filosóficas.

La idea de que la culpa trágica ha de ser también necesariamente una culpa moral, tuvo ya su eficaz preparación en la antigüedad. El rasgo más importante y lleno de consecuencias de los dramas de Séneca fue el de que en ellos los temas de la gran tragedia ática recibieron desde dentro una nueva configuración, una transformación dentro del espíritu estoico. Ahora bien, la escena trágica convirtióse en el escenario paradigmático de las pasiones que el sabio estoico combate con ahínco como la fuente de todo mal. Figuras de la antigua mitología tales como Fedra o Atreo están allí para dar al espectador o al lector el ejemplo amonestador de adónde va a parar el ser humano cuando no sabe contener dentro de sus límites al ardiente corazón por medio de la fuerza de la lógica. Como luminoso concepto opuesto aparece en el otro lado Heracles como el virtuoso héroe del estoicismo, y en vez del horror y la compasión, que es lo que la tragedia debe despertar en nosotros, aparece la admiración como factor que, posteriormente, en la teoría y en la práctica de la escena barroca estaba destinado a desempeñar un importante papel. Ahora bien, el efecto de la tragedia clásica sobre el Occidente en los tiempos de su brote espiritual, no partió en modo alguno de los grandes áticos, sino que más bien fue Séneca, en grado decisivo, el portador de tales influencias. Pero con sus piezas adquirió también importancia la tendencia estoico-moralizante, y Kurt von Fritz ha podido demostrar cómo esta línea de desarrollo se unió necesariamente a otra línea, la que procedía de lo cristiano y de su conciencia del pecado.

El efecto de estas influencias ha sido extraordinario. Durante siglos ha prevalecido el convencimiento que, por ejemplo, Jules de la Mesnardière formuló en su Poética (París 1640) del modo siguiente: *Le Théatre est le throsne de la Justice*. Todavía en los estudios sobre Shakespeare, aparecidos póstumamente, de Otto Ludwig, se habla de la culpa trágica en el marco de tal concepción. Pero ello no fue así solamente en la teoría del drama, sino que esta concepción determinó también la interpretación de las grandes obras del teatro griego clásico y en ella tuvo males consecuencias. En el caso de Edipo hablaremos de cómo una búsqueda mezquina de una culpa moral ha obstaculizado durante mucho tiempo el camino para comprender esta y otras grandes tragedias.

Hemos aprendido a comprender las fuerzas históricas que hicieron de lo trágico un ejemplo moral en el que se levantaron los centinelas de la Culpa y la Expiación sin dejar lugar para nin-

guna otra cosa. Pero es curioso que en este desarrollo se pasara por alto o se tergiversara arbitrariamente una inequívoca declaración de Aristóteles. En un pasaje del capítulo XIII de la *Poética*, que ya hemos citado anteriormente, dice Aristóteles que la forma correcta y eficaz de presentar lo trágico es cuando la caída desde el prestigio y la felicidad se produce por un "fallo" (ἁμαρτία). Sin embargo, tuvo la precaución de asegurarse contra una errónea interpretación de la palabra, en el sentido de que pareciera que se tratase de una culpa moral, puesto que en la misma frase dice explícitamente que en este caso la caída trágica no debe ser causada por un fallo moral. Y tan importante es para él esta declaración, que unos renglones más adelante, donde habla de la necesidad de un cambio desde la felicidad a la desgracia, repite con insistencia: este cambio no debe producirse a causa de una deficiencia moral, sino que debe ser la consecuencia de un grave "fallo" (ἁμαρτία). Incluso si Aristóteles no fuera aquí tan explícito, sus reflexiones en esta parte de su obra nos obligarían a llegar a la conclusión de que este "fallo" no es un fallo moral. Ya que el hombre que se ve afectado por la caída trágica, no ha de ser, según Aristóteles, ni moralmente perfecto ni moralmente reprobable (o sea, como si de antemano se rechazara al héroe de virtud y al malvado del drama didáctico estoico), sino que más bien ha de ostentar en lo esencial nuestros rasgos, incluso puede ser un poco mejor de lo que somos nosotros como término medio. De ello resulta el requisito de los caracteres "medios", concepto que a duras penas podemos aplicar a las figuras de la tragedia ática, pero en el que se encierra el requisito correcto de que la verdadera tragedia en todo tiempo debe mantener abierta la posibilidad de relación con nuestro propio ser. En modo alguno encuentran sitio en este conjunto de ideas la culpa moral y la expiación, y Aristóteles, en relación con ello, dice con toda claridad que nuestra compasión (ἔλεος) sólo puede producirse cuando somos testigos de una desgracia inmerecida (ἀνάξιος!).

Hasta aquí todo está claro, y el contraste entre las precisas declaraciones de Aristóteles y lo que de ellas hicieron los siglos posteriores, continúa siendo un motivo de admiración. Sin embargo, nos enfrentamos a la pregunta de qué quería decir Aristóteles con el "fallo" trágico, si con tanta decisión rechazaba la interpretación moral del concepto. Como concepción inmediata resulta que hemos de entender que se trata del fallo intelectual de lo que es correcto, un fallo de la inteligencia humana en el embrollo en que se encuentra nuestra vida. Con ello hemos captado mucho sin

duda de lo que Aristóteles quería decir, pero es importante el complemento que Kurt von Fritz ha dado a tales consideraciones. La cosa no es tan sencilla como creer que la ἁμαρτία como error sin culpa se contraponga a la maldad condenable moralmente, sino que más bien hemos de suponer, siguiendo el pensamiento de los antiguos, que una culpa que no es imputable subjetivamente, pero que objetivamente existe con toda gravedad, es una abominación para los dioses y los hombres y puede infectar a un país entero. Sólo hemos de recordar a Edipo para llenar todo lo dicho de un contenido completamente concreto y completamente griego. En el terreno de un "fallo" que es culpa en este sentido, pero no en el sentido estoico o cristiano, ocurre lo trágico en muchos de los dramas de la escena ática, precisamente en los de mayor efecto. Sin embargo, hasta qué grado se encuentra culpa de esta clase en el fallo de la inteligencia humana frente a la prepotencia de las fuerzas contrarias, lo veremos, entre otras obras, en *Las Traquinias* de Sófocles.

En nuestro camino nos hemos tropezado con una raíz, quizá la más importante, de lo auténticamente trágico, pero queremos guardarnos de creer que con ello hayamos encontrado la fórmula mágica de la interpretación y estemos justificados para obligar a la interpretación de todas las tragedias griegas a entrar en este esquema. Más bien quisiéramos ya en este punto y teniendo presente especialmente a Esquilo, que dentro de la tragedia puede aparecer también la culpa moral en nuestro sentido, como elemento motor. No como si con un sencillo equilibrio entre la culpa y la expiación quedara todo arreglado, ya que el pensamiento del autor trágico cala mucho más hondo, pero la culpa moral, y ciertamente la culpa moral imputable, puede también ser para él uno de los factores con los que él tiene que contar.

Aquella posibilidad de "fallo" de la que habla Aristóteles en los pasajes de que hemos tratado, viene dada junto con la existencia del hombre, y por ello parece confirmarse la conjetura que hemos expresado anteriormente de que en la *Poética* de Aristóteles tenemos un auténtico germen de una teoría de lo trágico. Un germen, sin embargo, que no vemos desarrollado en ninguna de las obras que de este autor se nos han conservado.

En estrecha relación con la cuestión de si la tragedia es un ejemplo moral, se encuentra aquella otra referente a la misión o a la intención educadora del poeta trágico. Esta cuestión es por su parte solamente un fragmento de la problemática mucho más vasta que rodea los conceptos de literatura y educación, pero

es un fragmento importante, ya que precisamente la cuestión del teatro como institución moral fue tratada con celo particular y recibió las más diversas respuestas.

Donde antes encontramos la exigencia educadora formulada al poeta trágico es en *Las Ranas* de Aristófanes. En el certamen entre Esquilo y Eurípides, debe adjudicarse la victoria a aquel que enseñando reportó el mayor provecho a su ciudad. Esta idea, que debió originarse en el terreno de la sofística, ya no se perdió desde entonces para la Antigüedad. Del modo más radical la formuló Platón en su estructuración de la República ideal, y de paso debemos recordar esta misma idea en la conocida formulación de Horacio de "aut prodesse aut delectare". Para los clásicos franceses y las teorías poéticas de su tiempo, era indiscutible el efecto educador del drama, y Lessing, desde un punto de vista muy diferente, pensaba como ellos en esta cuestión fundamental. No toleraba bromas en este sentido, y en la Pieza 77 de la Dramaturgia de Hamburgo exclama lleno de ira: "Todos los géneros de la poesía tienen la misión de mejorarnos; es lamentable que haya que demostrar esto, pero todavía es más lamentable que haya poetas que lo pongan en duda". Pero tales poetas han existido, y ciertamente no eran los peores los que en este punto pensaban exactamente lo contrario que Lessing. En las *Xenias*, sobre cuyos derechos de propiedad habían decidido Goethe y Schiller "no discutir jamás", leemos como fragmento 120:

¡Mejorarnos, mejorarnos debe el poeta! Entonces
¿no ha de descansar un momento el bastón sobre vuestras espaldas?

Los versos son seguramente de Goethe, pero Schiller hizo con él causa común en el asunto de las *Xenias;* un Schiller distinto del que en su juventud escribió "El Teatro considerado como institución moral". Pero el mismo Schiller en su trabajo sobre la causa del placer se quejaba de los temas trágicos, diciendo que persiguen como fin supremo la buena intención, el bien moral por doquier, pero que en arte engendran cosas mediocres y en la teoría han causado grandes daños.

Pero Goethe en su 49 tabla votiva "A los moralistas" comenzó diciendo así:

¡Enseñad! Esto os conviene, también nosotros veneramos las buenas costumbres,
pero la Musa no acata vuestras órdenes.

Aun en la obra "Nachlese zu Aristoteles Poetik", publicada

en 1827, se expresa Goethe acerca de nuestra cuestión en una forma especialmente pesimista. "Pero la música, lo mismo que las otras artes, tampoco puede influir en la moralidad, y siempre es un error el pedirle tales efectos." Ocho años antes, en las notas sobre la naturaleza de la tragedia, Grillparzer había convenido vivamente con unas anteriores manifestaciones de Goethe: "El Teatro no es ningún correccional para galopines ni ninguna escuela para menores de edad." Sería injusto omitir del coro de voces a E. T. A. Hoffmann, quien, entre muchas otras cosas, fue también un importante crítico. En las "Noticias de los más recientes lances del perro Berganza" leemos esto: "Considero que la decadencia de vuestro teatro proviene de la época en que se indicó como fin supremo, incluso como el único fin de la escena, el mejoramiento moral de las personas, queriendo hacer del teatro un correccional."

El conflicto que se nos ha dado a conocer en las voces de grandes escritores, cala muy hondo en la moderna interpretación de la tragedia. La idea de que el poeta es maestro de su pueblo, la ha puesto de relieve especialmente Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, y la grande y valiosa exposición de nuestro tema que debemos a Max Pohlenz, sirve de complemento a esta opinión. Pero en los últimos tiempos, las voces contrarias se han hecho más fuertes, y precisamente en relación con el problema de la *katharsis* se ha llegado a negar a la obra de arte no sólo la intención educadora, sino también el efecto moralizador.

También nosotros nos adherimos a Goethe y a su recusación de un programa educativo para el dramaturgo, para el poeta en general. La literatura no puede ser dirigida por programas, aunque éstos estuvieran muy por encima de aquellos que en el pasado se nos dieron con las mismas pretensiones. Sin embargo, debemos guardarnos de ir demasiado lejos. Precisamente cuando hablamos de la tragedia ática. En cada uno de los tres grandes trágicos sucede más de una vez que el autor, saliendo del marco de la representación mitológica, se dirige a los atenienses que se hallan en el Teatro de Dionisos y por deber sagrado (Esquilo y Sófocles) o con profunda confianza en el poder del logos (Eurípides) trata de comunicar lo que sabe acerca de los dioses y de los hombres. Pero ello es fundamentalmente distinto de la concepción de que la obra de arte en su conjunto ha de tener desde el principio una determinada intención educativa.

Nos encontramos aquí ante cuestiones difíciles y extraordinariamente trascendentes. Si consideramos con Goethe que la tendencia pedagógica es incompatible con la verdadera obra de arte,

¿no negamos también con ello la posibilidad de educar por medio de grandes obras literarias? ¿Acaso no arrojamos con ello muy a la ligera una de las pocas esperanzas que en esta época tan poco espiritual nos quedan, al montón de la chatarra? ¿Y acaso el filólogo ha de pasar por alto el hecho de que los griegos durante siglos educaron a su juventud con los poemas de Homero?

Para salir de estas dificultades, es necesario distinguir entre la tendencia educadora y el efecto educador. Goethe, que ha sido nuestro guía en el camino de esta problemática, nos indica también el camino de la solución. En el libro 12 de "Poesía y Verdad" leemos lo siguiente: "Porque una buena obra de arte puede tener, y ciertamente tendrá, consecuencias morales, pero exigirle al artista fines morales, equivale a estropearle la obra". Quisiéramos dar un gran valor a estas "consecuencias morales" y afirmar que toda educación superior se ofrece a sí misma cuando no se cuenta ya con ella; quisiéramos también expresar la sospecha de que las "consecuencias morales" del arte grande y verdadero se basan en el hecho de que tal arte puede originarse en relación con sólidos órdenes de valores y por ello da testimonio de semejantes valores con su mera existencia. Y, además, que un testimonio de esta clase es mucho más valioso y eficaz que el didáctico discurso de sofistas de cualquier clase y de cualquier época sobre lo justo, lo bueno y lo bello.

Con las últimas consideraciones nos acercamos ya a nuestra sexta cuestión, hacia la cual, como meta, caminamos ya hace mucho rato. Debemos desarrollar históricamente este problema, que habremos de tener constantemente presente al considerar a cada uno de los poetas.

Para aquella literatura trágica y aquellas teorías de la época moderna que concebían la tragedia, en el sentido anteriormente indicado, como ejemplo moral y la justicia poética como reflejo terrestre de un gran orden divino, no podía caber la menor duda de que el *acontecer trágico tenía un sentido*. Que, según Aristóteles, un auténtico sufrimiento trágico hubiera de ser al mismo tiempo un sufrimiento inmerecido, había sido olvidado o había sido pasado por alto con gran cuidado. Al desprenderse lo trágico de las ataduras de este modo de pensar, al fundarse una nueva relación para con aquellas creaciones del teatro ático, en la que pudiera apoyarse

la declaración de Aristóteles, comenzó a suscitarse con vivo interés la cuestión acerca del sentido de lo trágico. Incluso puede decirse que en el transcurso de los varios nuevos intentos por fundar una teoría de lo trágico, aquella cuestión pasó cada vez más a primer término. No podemos aquí tratar en detalle todo este proceso, pero algunos puntos podrán dar a conocer la línea a lo largo de la cual se desarrolló.

Llegaremos rápidamente al centro de nuestro problema si observamos una notable convergencia que en el siglo pasado se ha producido entre la teoría de lo trágico y de la poesía. Oskar Walzel, en un importante estudio "La tragedia según Schopenhauer y la tragedia de hoy" *(Vom Geistesleben alter und neuer Zeit,* 1922) estudia las tres clases en que Schopenhauer dividió lo trágico. Junto a la tragedia condicionada por el mal y la tragedia condicionada por un destino ciego, aparece aquella tercera forma a la que Schopenhauer concedió especial importancia: la tragedia de las circunstancias que se produce cuando cosas opuestas pero igualmente justificadas provocan un conflicto. Naturalmente, Schopenhauer, en esta posibilidad de lo trágico encontró una confirmación de su concepción pesimista del mundo. Ahora bien, esta tragedia de los opuestos igualmente justificados, que necesariamente surge de determinada situación, ha recibido su configuración dramática por medio de un escritor que en el curso de su obra comprobó la convergencia con las ideas de Schopenhauer. Nos referimos a Hebbel, cuyas obras dan fe de una concepción radicalmente trágica del mundo. Hebbel considera que en la profunda esencia del mundo se encuentra estos opuestos, que condicionan una constante lucha y la destrucción de aquello que cae entre los dos frentes. Debido a que ve extenderse la trágica oposición hasta lo más profundo de la esencia de Dios, justificadamente se ha hablado de su pantragismo.

Dentro de este horizonte, se ha hecho imposible una acentuación moral del acontecer trágico en sentido estoico o cristiano. Cuando Hebbel habla de culpa trágica, se refiere a algo completamente diferente y procura dar validez a un concepto que recientemente hizo que la discusión acerca de lo trágico entrara a veces en un misticismo muy poco clásico: "Esta culpa es original, no puede separarse del concepto de hombre y apenas entra en su conciencia. Le ha sido infundida juntamente con la vida... No depende de la dirección de la voluntad humana, acompaña a todos los actos humanos, tanto si nos dirigimos hacia el bien como hacia el mal, la medida podemos rebasarla tanto en lo uno como en lo otro. El drama supremo tiene que ver con esta culpa."

Sin embargo, es para nosotros conveniente comprobar que el pantragismo de Hebbel no coincide ni con el absoluto pesimismo ni con la intuición. Con la tragedia de los opuestos igualmente justificados debe unirse también necesariamente la falta de sentido de tales conflictos. Más bien ve Hebbel en el héroe trágico al luchador que se opone al mundo para impedir su letargo. Su muerte es inevitable, pero en modo alguno carece de sentido. Todavía no está madura la época para el valor por el cual él lucha y cae, pero su sacrificio hace expedito el camino de un futuro mejor. En el fondo es el triple compás de Hegel: tesis, antítesis y síntesis, que se revela en esta concepción del acontecer trágico. No es casualidad que, precisamente Hegel, en su interpretación de *Antígona*, desarrollara el modelo de una concepción del conflicto trágico como del choque de opuestos igualmente justificados. El que esta interpretación de *Antígona* sea errónea, vamos a pasarlo por alto en estos momentos.

Pero tanto el final del siglo XIX como el comienzo del XX han dejado ya de reconocer el sentido dialéctico del hecho trágico, y para usar una frase de Oskar Walzel, han cercenado la cima optimista del pantragismo de Hebbel. En estas discusiones ha tenido una gran influencia la obra de Max Scheler "Sobre lo trágico", que primero apareció en las "Weisse Blätter" (1914) y más tarde en "Abhandlungen und Aufsätze". La característica de lo trágico en Scheler corresponde en sus rasgos generales a lo que en nuestra anterior distinción conceptual hemos designado como concepción absolutamente trágica del mundo. La inevitabilidad de lo trágico se presupone tanto como rasgo esencial imprescindible como la inocencia moral del que perece. Lo terrible de la catástrofe es atribuido al cosmos, que en la lucha de los valores permite la destrucción o incluso la condiciona. En el reconocimiento de la inevitabilidad de estos procesos el dolor trágico adquiere cierta frialdad unida a satisfacción.

Aquí se ha desarrollado una tendencia muy determinada y muy eficaz hasta el día de hoy a considerar lo trágico como algo tan inevitable como absurdo. Citaremos una vez más al coro de la *Antígona* de Jean Anouilh, para comprobar en sus punzantes declaraciones sobre la esencia de la tragedia la asombrosa coincidencia con las características que acabamos de indicar de la tragedia. Dice lo siguiente: "La tragedia está muy bien ordenada. Todo es seguro y tranquilizador. En el drama, con todos esos traidores, esos malvados fanáticos, esa perseguida inocencia, ese fulgor de esperanza, es horrible morir, como un accidente... En la tragedia

puede uno estar tranquilo... Después de todo, en el fondo, todos son inocentes. No porque uno mate y el otro sea muerto, es sólo cuestión del reparto de papeles. Y además, la tragedia es sobre todo tranquilizadora, porque desde el principio se sabe que no hay esperanza, esa sucia esperanza... En el drama se lucha, porque se espera en cierto modo poder salvarse. Es repugnante. Eso tiene un sentido. Pero aquí todo es absurdo. Todo es en vano. Finalmente, ya no hay que intentar nada."

Por lo demás, no creemos que ésta sea la última palabra que tengamos que oír de este gran escritor francés. Ni sus personajes, que pronuncian su "no" decidido a esta manera de ser del mundo, llevan el estigma del absurdo, ni carecen de la visión de los grandes y sencillos valores en los que la vida humana puede henchirse. Pero esto no es para ser tratado aquí. Para la concepción de lo trágico que en el desarrollo de nuestro problema representa un extremo, no podríamos presentar una formulación más concisa que la que hemos citado de *Antígona.*

No obstante, la discusión sobre lo trágico no ha cristalizado en modo alguno en esta posición. Ya anteriormente dirigieron contra ella sus ataques Paul Ernst, Georg Lukacs, Oswald Spengler. Aquí hemos de contentarnos, para los detalles, con indicar el artíulo de Oskar Walzel publicado en *Euphorion* (1933). Detrás de algunas de estas objeciones se hallaba la convicción de Nietzsche de que el aburguesamiento del sentido de la vida, la atrofia de nuestra imaginación en el racionalismo nos ha cerrado el acceso a la comprensión directa y auténtica de lo trágico.

Sin embargo, para una clara delimitación de los frentes se ha llegado algo tarde cuando la moderna teoría de lo trágico ha querido experimentarse a sí misma en fenómenos históricos concretos.

Se suscitó la pregunta de si es lícito hablar de lo trágico al referirse a los dramas de Schiller. La pregunta puede parecer extraña, pero en el sentido de aquella concepción que el pantragismo de Hebbel exageró en la dirección de lo inevitable-absurdo, fue formulada completamente con lógica interna, porque la catástrofe del héroe en el drama de Schiller viene superada por la idea de la libertad personal, y en una esfera determinada por la filosofía de Kant aparece con un sentido muy profundo el hecho doloroso. Así, para aquella visión absolutamente trágica del mundo, que tenemos ante nosotros en sus consecuencias más extremas, lo moral se levanta contra lo trágico y no permite para tal concepción que venga a una mera existencia. En conexión con estas reflexiones se ha comparado el idealismo de Schiller con el drama barroco. Ambos

se encuentran en el terreno de diversas concepciones del mundo, y la manera en que lo trágico fue elevado a una esfera superior no es en modo alguno la misma, pero en ello se encuentra una profunda armonía para que tanto aquí como allá el sufrimiento del héroe halle en una esfera superior su justificación y su recompensa y de este modo quede suprimido lo verdaderamente trágico. O bien esta concepción de lo trágico es demasiado estrecha, si no falsa, o bien hay que negarle a Schiller lo auténticamente trágico.

Cuando la discusión hubo llegado a este punto, intervino Friedrich Sengle con un artículo titulado "De lo absoluto en la tragedia" (D. Vj. 1942), que es de lo más importante que se ha escrito sobre el asunto. Aquí se abre ahora en toda su extensión el frente contrario y la batalla contra la teoría poshebbeliana de lo trágico, que en un sentimiento relativista-trágico de la vida en el mundo sólo pudo reconocer más la absurda contraposición de fuerzas y valores igualmente justificados. Esta concepción es interpretada como expresión de la secularización, como aburguesamiento de nuestra concepción de lo trágico. En radical oposición a ella, no solamente no excluye Sengle una unión de lo trágico a lo absoluto, sino que exige tal unión como motivo imprescindible. Para él, la verdadera tragedia sólo existe allí donde el conflicto obtiene su solución en una esfera superior, cobrando de este modo su sentido. El verdadero trágico debe pasar a través de la esfera del conflicto y de la catástrofe, para llegar, en la esfera superior, a la comprensión conciliadora. "Jamás termina la gran tragedia en desarmonía y duda, sino más bien en unas palabras de fe cautivadora, que afirma el destino representado en el drama y la dolorosa constitución del mundo que en él se manifiesta."

Dejamos aquí la cuestión de si Sengle en su concepción de la esencia de la tragedia ha separado demasiado la capa del conflicto de la capa de la solución, y si en estos dos conceptos no se trata más bien de algo indisolublemente unido. Lo que interesa es la clara distinción entre una tragedia unida a lo absoluto y que del absoluto recibe su sentido, y aquella otra tragedia a la que se le han cortado tales puentes y que por ello termina necesariamente en la desesperación o en la fría resignación ante lo absurdo.

Sin que se indique ni se suponga tan sólo un contacto directo, se encuentran en el interesante capítulo "Sobre lo trágico" de la obra de Karl Jaspers "De la verdad", unas frases que en la misma dirección de pensamiento que el artículo de Sengle, confieren a lo trágico su sentido más allá de la destrucción incondicionada y absurda. Como un reto al nihilismo de un concepto abso-

lutamente trágico del mundo, leemos lo siguiente: "No existe una tragedia intrascendente. Todavía a pesar de la mera autoafirmación en la muerte, frente a los dioses y el destino, se encuentra un trascender hacia el ser, que es el hombre propiamente tal, y que como tal se experimenta a sí mismo en la muerte". Incluso en Jaspers oímos el *leitmotiv* que se percibe en todos los adversarios de aquella concepción radical-nihilista de lo trágico: "Lo absolutamente trágico es apropiado para servir de velo a la nada, allí donde podría aparecer la falta de fe. La soberbia del hombre nihilista se eleva con trágica grandeza al patetismo del orgullo heroico". Así, para Jaspers, lo trágico en su limitación al caso aislado (diríamos el conflicto absolutamente trágico o la situación trágica) no es algo concluyente o definitivo. Se efectúa en el fenómeno del tiempo y constituye lo que se halla en primer término, detrás de lo cual se hace visible el ser y —quisiéramos añadir— con toda su gravedad e incluso a causa de esta misma dureza, un camino que le está preparado al hombre para llegar al conocimiento de este ser.

Con esta última cuestión, la más importante, referente a lo trágico, hemos hablado aquí con la intención de alcanzar una delimitación de los frentes lo más clara posible. De este modo habría de quedar en pie la cuestión a la que hemos de subordinar todo lo que digamos a continuación. Una cosa está clara: la concepción de la esencia de lo trágico es al mismo tiempo una decisiva actitud filosófica. No podemos esperar ni tampoco tenemos la intención de imponer a los que militan en otro bando nuestra propia opinión, la cual, sin embargo, en modo alguno queremos ocultar. La misión de este tratado sobre la tragedia ática es mucho más sencilla y su índole es completamente científica. Actualmente se ha convertido en objeto de disputa si lo trágico presupone un mundo en último término carente de sentido o si es compatible con la suposición de un orden superior, más allá de todos los conflictos y de todos los sufrimientos, o si quizás incluso exige tal orden. Los filósofos y los representantes de las modernas filologías han sabido hablar mucho sobre este asunto. La filología clásica ha contribuido muchísimo menos a resolver este problema. Ello es tanto más admirable cuanto que el fenómeno original de lo trágico es un fenómeno de la antigüedad clásica y toda la discusión ha partido de allí. Así, pues, en relación con la forma de tratar la tragedia ática, de autor a autor y de obra a obra se planteará la cuestión de si lo trágico que allí aparece indica, según las intenciones de su autor, una nada absurda o bien un mundo trascendente de orden superior.

Nos parece tan esencial el plantear claramente el problema,

que al finalizar este capítulo trataremos de fijar una vez más aquella terminología que antes nos pareció adecuada para designar las diversas fases de la concepción trágica.

Como ya hemos visto, al tratar cada una de las obras, nos fijaremos en si participan de lo trágico debido a la situación trágica o si participan del conflicto absolutamente trágico. Ya se ha visto que pueden ocurrir ambas cosas; puede presentarse la liberación de lo terrible, o bien lo terrible puede perdurar hasta el fin. Pero ahora aparece en primer término la otra pregunta: allí donde, en el conflicto absolutamente trágico, somos testigos de la destrucción del hombre sufriente, ¿es también esta destrucción lo último que el autor sabe mostrarnos? ¿Ninguna de sus palabras nos indicará, más allá del conmovedor suceso, la existencia de un mundo superior, con un orden lleno de sentido? ¿Nos dejará con la sensación de anonadamiento o esperará que con fría resignación nos conformemos con la manera de ser de un mundo en el que todo corre a la destrucción y a nada más que la destrucción? ¿O más bien levantará nuestro ánimo por medio del trágico ejemplo, en la conciencia de que todo ello sucede bajo el signo de un mundo de normas y valores absolutos, de un mundo que permite al hombre conservar algo que no puede perder siquiera en medio de las trágicas tempestades?

Cada uno de los tres grandes áticos nos mostrará situaciones trágicas y conflictos absolutamente trágicos. Pero —y éste es el meollo de nuestra cuestión—, ¿nos ofrece también la tragedia ática testimonios de aquel concepto absolutamente trágico del mundo, en el que la destrucción y el sufrimiento no apuntan hacia ninguna otra cosa más allá de ellos mismos, sino que constituyen el fin último de una amarga sabiduría?

En la introducción hemos procurado desarrollar esta cuestión de un modo tan amplio, desde el punto de vista teórico, para que no quedaran dudas acerca de su sentido y de su importancia. La respuesta se obtendrá al tratar aquello que poseemos de las tragedias de los griegos. Pero es de esperar que los resultados obtenidos en el campo originario de lo trágico puedan también contribuir un poco a aclarar la cuestión aquí planteada.

Toda creación espiritual incita el deseo de conocimiento de un modo doble. Como fenómeno único, irreiterable, se halla ante nosotros y nos exige, si es que se ha de convertir en una verdadera posesión nuestra, que penetremos en su esencia, que comprendamos las fuerzas que en ella encontraron su forma, y las leyes por las que estuvo regida. Y como quiera que toda auténtica obra de arte es un cosmos, semejante tarea es infinita, y es nueva para cada época, incluso para la nuestra. De la misma manera que la obra viva está condicionada en parte por las potencias de la historia, así es también una parte de los procesos históricos y con ello pasa de su posición individual al curso de las series de evolución histórica. Actualmente existe la tendencia a contraponer las dos formas de consideración, aquella que tiene en cuenta la esencia del fenómeno en sí y aquella otra que se fija en su dependencia histórica, y a pregonar la preeminencia de la primera de estas dos formas. Ello se comprende muy bien como reacción al historicismo, que a menudo llevó sus líneas de evolución más allá de la verdadera esencia de las cosas, pero encierra graves peligros. Cosas que debían estar unidas, son divididas: ni es posible conocer la esencia sin una comprensión histórica, ni debe ésta esperar aclarar el sentido de un fenómeno solamente por medio de la incorporación histórica. Las dos tendencias no se encuentran en oposición entre sí; más aún, solamente su síntesis puede llevarnos más lejos. Esta síntesis es también el requisito de la exposición que a continuación ofrecemos, que, por consiguiente, se iniciará con la cuestión referente a los orígenes del drama trágico de los griegos, que también son los orígenes de la tragedia.

Cuando, en el siglo pasado, aparecieron ante nuestra vista las formas de una cultura primitiva, el nuevo conocimiento adquirido impulsó, junto con muchos otros fenómenos, a relacionar también con esta fase cultural los orígenes de la tragedia. En todas las partes de la tierra se encontraban, a partir del grado más primitivo de los recolectores y de los primitivos cazadores, acciones mímicas, danzas con máscaras, sobre todo que tienen su paralelismo en el más antiguo culto de los griegos. Los intentos realizados para encontrar aquí las raíces de la tragedia griega, han suscitado la más viva oposición. Algunas personas se resistían a relacionar uno de los productos más nobles de la cultura griega, incluso de la cultura humana, con las danzas de unos exóticos salvajes, y objetaban que en ninguna parte se había desarrollado un verdadero drama

de aquellos actos primitivos y mágicos. La objeción es en gran parte acertada y nos lleva a considerar que la formación de la tragedia ática en sus fases decisivas debe comprenderse exclusivamente a partir de la cultura helénica y del talento de sus grandes autores. A esto hemos de añadir inmediatamente que desde hace algún tiempo nos hemos apartado de una poco sana exageración de la idea de la evolución. La evolución, como nosotros la entendemos, viene determinada mucho más por el acto creador de los grandes individuos que por ciertas fuerzas instintivas inapresables, encerradas en la naturaleza, que atraviesan en forma rectilínea las diversas capas culturales. Sin embargo, no carece de valor el material de comparación de la etnología que se ha reunido procedente de muchas partes del mundo. Este material no nos enseñará la historia de la tragedia griega, pero sí su prehistoria. Acertadamente se ha hablado de la subestructura del drama.

Sobre todo se remonta a aquella fase primitiva un requisito que la tragedia griega no abandonó jamás, como tampoco lo abandonó la comedia: la máscara. Su empleo en la cultura primitiva es múltiple; la más frecuente es la máscara protectora, que debe sustraer al hombre a los poderes hostiles, y la máscara mágica, que transmite al que la lleva la fuerza y las propiedades de los demonios por ella representados. La primera de las dos maneras de empleo carece de importancia para nosotros, pero la segunda, en cambio, es muy importante, porque en ella se encuentra el elemento de la transformación en el que se basa la esencia de la representación dramática. Este uso de la máscara es antiquísimo incluso en suelo griego. Ya para la cultura creto-micénica hay unas gemas y un fresco de Micenas que nos ofrecen el testimonio de unas figuras con máscaras de animales. Lo significativo es que este uso de máscaras se haya conservado sobre todo en el culto de las grandes divinidades de la naturaleza y del crecimiento, hasta época muy avanzada. En el arcádico Feneos, el sacerdote de Deméter llevaba en determinadas ceremonias una máscara de la diosa, y para Licosura hay unas terracotas de mujeres con cabeza de animal, junto con la representación de danzantes de figura análoga, que se encuentran en el manto de la estatua de la diosa, todo lo cual da fe de tales actos religiosos. Era muy importante el papel desempeñado por la máscara de madera de los *kyrittoi* itálicos al servicio de la diosa Artemisa Korythalia; el testimonio más impresionante de ello nos lo ofrecen las máscaras de barro cocido, que fueron descubiertas por las excavaciones inglesas en el santuario de la Artemis Orthia espartana. Sin embargo, donde la máscara desem-

peñó el papel más importante fue en el culto del dios del cual formaba parte la tragedia, en el culto de Dionisos. Su máscara, colgada de un palo, era objeto de culto, de suerte que puede hablarse incluso del dios-máscara; sus adoradores llevaban máscaras, entre las cuales desempeñaban el papel más importante las de los sátiros, y máscaras de esta clase eran llevadas como ofrendas a sus templos. No hemos de pasar por alto el hecho de que las máscaras de la tragedia, así como las de la comedia tienen completamente sus raíces en este terreno religioso, que por su parte se remonta a las más antiguas concepciones. Una buena prueba de cómo hasta fines del siglo VII después de J. C. estaba viva la idea del significado religioso de la máscara, nos la ofrece la decisión del Sínodo de Trullo: entre otras ceremonias paganas, se les prohíbe a los sacerdotes llevar máscaras cómicas, satíricas y trágicas. ¡Y en el acto de pisar las uvas no habían de invocar al abominable Dionisos!

Tampoco en el campo de la cultura griega faltan acciones que parecen contener un núcleo dramático. Los *dromena* de Eleusis, sea cual fuere su estructura en particular, seguramente contenían representaciones de la historia de la divinidad. La leyenda, vinculada a la zona fronteriza ático-beocia de Eleuteres, acerca del combate singular de Janto y Melantos, o sea, del rubio y del negro, alude incluso para Grecia a aquellos combates simulados rituales que encontramos esparcidos por toda la tierra. Y las costumbres que algunos investigadores ingleses han encontrado todavía vivas en Tracia, Tesalia y Epiro, con la representación de una boda, muerte y resurrección del novio, llevan en sí posiblemente un acervo clásico, aun cuando sigue siendo algo todavía incierto. Se comprende que tales actos induzcan a pensar que en ellos debe buscarse el origen de la tragedia, y sin embargo, este camino no nos lleva más lejos. En la esencia de tales *dromena* se encuentra el hecho de que deben permanecer siempre iguales en sus rasgos fundamentales, porque precisamente la exactitud de la repetición asegura la repetición de su eficacia. Probablemente puede observarse en otras partes que alrededor del drama litúrgico fijado se entrelazan unos accesorios de mímica que luego se desarrollan independientemente. Sin embargo, el culto de los griegos no nos da pie para tales conjeturas.

Así, pues, es poco lo que obtenemos de esta primitiva subestructura para la comprensión de la tragedia en su desarrollo, pero por poco que sea, sin embargo, nos permite reconocer una capa primitiva común en la que se encuentran las últimas raíces de la tragedia y de la comedia, aunque las cosas son esencialmente más cla-

ras en esta última, con sus coros de animales, su escrología y los actores que durante mucho tiempo continuaron siendo fálicos. El mencionar la tragedia en relación con estas cosas no es pecar contra el espíritu de la tragedia. Al contrario, solamente así podemos medir toda la grandeza de esta creación del espíritu helénico, que también aquí ha superado lo bárbaro e informe y ha impregnado la forma más perfecta con la fuerza de su Logos. ¿Es de extrañar que con tan ardiente afán queramos conocer ese camino, del que con claridad sólo percibimos sus últimas fases, y que continuamente vayamos contra los consejos que nos da la tradición?

Poseemos una determinada noticia que promete iluminar este camino en vastos trechos del mismo, y se comprende que su valoración entre también aquí en el centro de la cuestión. En la *Poética* de Aristóteles, en el capítulo IV, leemos que la tragedia tomó su origen de los cantores del ditirambo y en seguida nos enteramos de que salió, mediante un proceso de transformación, de unas piezas satíricas, ἐκ σατυρικοῦ, en el transcurso del cual pasó de los temas más pequeños a los más grandes y fue dejando el tono jocoso en el lenguaje.

Al reproducir estas palabras de Aristóteles, hay que considerar ya dos cuestiones relativas a su interpretación. Sus ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον son considerados como los entonadores de este canto. Probablemente se hacía resaltar su posición, comparable a la del director del coro, frente a la del grupo que respondía. Sin embargo, al uso de la palabra ἐξάρχειν también se le podría permitir la interpretación sencilla de "cantar", pero conserva su fuerza el argumento de que apenas había razón para que Aristóteles usara la expresión ἐξάρχειν en lugar del simple ᾄδειν. No obstante, la comprobación esencial de que aquí el canto coral ditirámbico constituye un grado preliminar de la tragedia, no queda modificada por esta cuestión. Por otro lado, bajo la palabra σατυρικόν no entendemos simplemente el drama satírico en su forma evolucionada sino una fase anterior también representada por sátiros.

El meollo de la cuestión es éste: ¿Tienen las noticias de Aristóteles un valor documental para nosotros o acaso el fundador de la escuela peripatética ya en aquel entonces no podía decirnos nada seguro acerca de la historia primitiva de la tragedia? ¿Hizo uso del derecho del erudito, para llenar por medio de hipótesis las lagunas de su saber positivo, y de este modo puede ser incluido en la serie de los modernos investigadores con sus numerosas conjeturas, relacionadas con el culto a los muertos, la adoración de

héroes o los Misterios de Eleusis, sin que merezca ser más creído que todos ellos? En esta cuestión, que posee una importancia decisiva para nuestra idea de la evolución de la tragedia, tanto hoy como antes se hallan muy divididas las opiniones. En el grupo de aquellos que se adhieren a la frase de Wilamowitz, escrita hace más de medio siglo, "Nuestro fundamento es y sigue siendo lo que se encuentra en la *Poética*", se ha tratado de demostrar la credibilidad de Aristóteles a base de la abundancia de trabajos previos, que estaban a la disposición de este filósofo. Ahora bien, es verdad que la conciencia de los griegos acerca de su pasado, tanto histórico como artístico, ya se inicia en la época del alto clasicismo, y que sobre todo en la literatura sofística del siglo v se debatió sin duda nuestra cuestión; tampoco hay que desdeñar la tradición oral en cuanto a su importancia, pero con todo ello, se nos cierra hasta tal punto la posibilidad de emitir un juicio acerca de la confianza que pueda merecernos todo este material de información, que por ese lado podemos presentar como probables las noticias aristotélicas, pero jamás darlas como seguras. No obstante, por muy escasa que sea la información que nos llegue aparte de la poética, tal información existe, y a ella se añaden las observaciones realizadas en los dramas que se nos han conservado. Así, la decisión reside en esta pregunta: ¿Lo que hemos podido averiguar a base de tales testimonios, acerca de los orígenes de la tragedia, coincide con lo que nos dice Aristóteles? Si estos datos sueltos armonizan con el cuadro brevemente bosquejado por él, entonces aumenta extraordinariamente la posibilidad de que hayamos de aceptar como hechos las cosas que él nos comunica, aun cuando, por lo demás, hubiéramos de oponernos al filósofo que ve tales cosas desde el punto de vista de la pura entelequia, o sea, de una evolución independiente, que se encuentra en la esencia de las cosas, así como también nos oponemos al esteta que tan extraño nos resulta por algunos de los juicios que emite en su Poética.

Pronto trataremos de un testimonio que relaciona los sátiros con las formas primitivas de la tragedia, y en el nombre mismo de tragedia encontraremos un apoyo al hecho de que Aristóteles parta justificadamente del σατυρικόν como forma primitiva de la representación trágica. Pero en los detalles quedan todavía muchos puntos oscuros, y con seguridad mucho mayor otra reflexión nos conduce a la certeza de que el drama satírico y la tragedia se relacionan esencialmente, y que una de estas formas tuvo que derivarse forzosamente de la otra. A la alta cultura helénica le es ajeno un virtuosismo que sabe montar en cualquier cabalgadura. Cada

uno de los artistas está profundamente vinculado a su γένος, a su género literario, y no rebasa las fronteras del mismo. Platón nos indica en dos pasajes significativos cuán claros son los límites entre los géneros dramáticos. En su *República* (395 A) hace decir a Sócrates que es imposible que un mismo autor realice una buena labor a la vez en la tragedia y en la comedia. En otro lugar, pero también es significativo, al final del *Banquete*, Sócrates fuerza a Agatón y a Aristófanes a que confiesen que un mismo autor debería ser tan hábil en la tragedia como en la comedia. Se trata de una disputa meramente teórica, y precisamente la resistencia opuesta por los dos autores, el trágico y el cómico, indica cuánto se apartaban de la tradición y de la realidad tales reflexiones. La unión en una sola persona de los dos γένη tan claramente distintos, era prácticamente inconcebible, y ni siquiera la noticia acerca de un poeta llamado Timocles, que según dice, cultivó ambos géneros del drama, ha podido resistir al examen de la crítica. Si hemos comprendido bien la importancia del género literario cerrado en sí mismo, por los testimonios aducidos por Platón, también consideraremos acertadamente el hecho de que el drama satírico no forma ningún γένος aparte, y que, debido a que obedece en gran parte a las leyes de la tragedia, fue cultivado por los mismos autores en estrecha conexión con ella. Este hecho, dentro de la literatura griega, elimina cualquier duda acerca de que el drama satírico y la tragedia constituyan un mismo género literario, y de que Aristóteles tenga razón al hacer derivar la tragedia del σατυρικόν, ya que el camino inverso es inconcebible.

Pero Aristóteles indica todavía otra forma primitiva de la tragedia, el ditirambo. Se ha aprovechado la contradicción que en esto parece encerrarse, para rechazar rápidamente sus noticias, y en efecto, al principio parece extraño que Aristóteles no tienda un puente entre ambas noticias que en apariencia se contradicen. Pero su *Poética* no es un libro preparado para ser publicado; en el mejor de los casos puede tomársele por anotaciones para conferencias, y por ello sus comunicaciones ostentan también el carácter de algo incompleto. Si es verdad lo que él afirma acerca del origen de la tragedia, hemos de suponer que hubo ditirambos que fueron cantados por sátiros. Y si hemos de creer esto, necesitamos un testimonio independiente de Aristóteles. Y tenemos tal

testimonio. El ditirambo es un canto religioso dionisíaco, que nos imaginamos cantado por un coro con entonadores. Sus formas más antiguas nos son desconocidas, en una fase posterior del desarrollo se nos presenta en los escasos restos de Píndaro y más claramente en Baquílides. Cuando, hace 40 años, la arena de Egipto nos devolvió este poeta, su ditirambo de Teseo causó sobre todo sensación por su forma dialogada. Sin embargo, en este poeta, casi contemporáneo de Esquilo, es más verosímil la influencia del drama satírico, ya desarrollado, sobre el ditirambo, que la hipótesis de que nos encontramos en las manos con una forma precursora de la tragedia. Por muy poco que sepamos acerca de la evolución del ditirambo, poseemos, sin embargo, un testimonio inapreciable acerca de una creación del lírico coral Arión, al que encontramos a fines del siglo VII y comienzos del VI en la corte del tirano Periandro de Corinto. Ya Herodoto nos dice (I, 23), que Arión fue el primer hombre que compuso un ditirambo, le puso título y lo recitó. Ello no quiere decir que Arión fuese el creador del ditirambo, porque esta composición ya existía hacía tiempo como canto religioso dionisíaco. Pero probablemente hemos de entender las palabras de Herodoto en el sentido de que Arión elevó a forma artística aquel antiguo cántico religioso, y que, puesto que le dio un nombre conforme a su fondo evidentemente variable, lo llenó también con un nuevo contenido. Sin embargo, de mucho mayor alcance es lo que acerca de Arión dice la Suda: "Dícese que fue el inventor del estilo trágico (τραγικοῦ τρόπου), el primero que organizó un coro, mandó cantar un ditirambo, dio nombre a lo que el coro cantaba e introdujo sátiros que hablaban en verso." La relación entre esa noticia tardía y lo que nos dice Herodoto es evidente, pero también lo que se desprende de la Suda. El tardío compilador es, según la insuperable expresión de Bentley, una oveja de lana de oro. Según fuera la actitud adoptada frente a Aristóteles, se daba mayor o menor importancia a una de las dos partes de esta característica. En 1908, H. Rabe extrajo de un manuscrito un comentario de Juan Diácono sobre Hermógenes, con un pasaje que ofrece una valiosa justificación para los datos de la Suda: "El primer drama de la tragedia (τῆς δὲ τραγῳδίας πρῶτον δρᾶμα) lo representó Arión de Metimna, según enseñó Solón en sus elegías." Aquí aparece de pronto como testimonio para un punto importante, un contemporáneo de Arión. Ahora bien, tampoco podemos ya poner en duda el hecho de que mandase en Corinto cantar ditirambos por unos coreutas disfrazados de sátiros. El puente que postulábamos entre el ditirambo y el σατυρικόν, para poder creer a Aristóteles, viene dado por este

testimonio. En los detalles quedan muchos puntos oscuros. No podemos hacernos ninguna idea acerca de la forma y el fondo de estos ditirambos "trágicos", pero que por medio de ellos se dio un paso decisivo hacia la tragedia lo comprendemos por el testimonio de la Suda, confirmado por Solón, testimonio al que no se le puede quitar la fuerza por el hecho de que se desmenuce en sus partes y dé a entender que Arión sea el inventor de tres géneros distintos, a saber, la tragedia, el ditirambo y el drama satírico. Y todavía nos enteramos de otra cosa; de que los peloponesios hicieron valer su pretensión a haber creado la poseía trágica, como leemos, entre otras cosas, en Aristóteles (Poét. 1448a). Los atenienses protestaron, y con razón, en tanto cuanto que la tragedia llegó a ser tal como nosotros la conocemos, gracias a las creaciones del genio ático. También en esto se convirtió Atenas en un centro de fuerza intelectual, pero formó este centro a base de elementos que en parte le llegaron del Peloponeso.

Hemos encontrado la corroboración de Aristóteles en los rasgos generales (y más que estos rasgos generales, no hay nada), pero quedan cuestiones para las cuales de momento no encontramos respuesta. Una de las más difíciles consiste en el nombre mismo de tragedia, τραγῳδία. Puede constituir para nosotros un consuelo el saber que tal cuestión no preocupó a los antiguos menos que a nosotros. Dos interpretaciones entran sobre todo para ellos en consideración, tal como para nosotros constituyen también un problema: "Canto para ganar un macho cabrío como premio", interpretación de la que "Canto sacrificial del macho cabrío" representa sólo una variante, siendo la otra "Canto de los machos cabríos". El que sigue la segunda variante, sólo se relaciona con el σατρυρικόν como fase previa de la tragedia, y debe reconocer en los cantores del "canto del macho cabrío" precisamente aquellos sátiros que hemos encontrado en las fases primitivas del drama trágico. Esta interpretación se encuentra en el terreno de la *Poética* aristotélica que ha resultado fructífero. Sin embargo, uno de los pocos pasos realmente positivos que en los últimos tiempos se han dado hacia la solución de todo este difícil complejo de problemas, consiste en el hecho de que M. Pohlenz nos ha indicado la época y el círculo cultural en los que tiene sus raíces tal explicación. Los eruditos alejandrinos reflexionaron sobre todas estas cuestiones con entusiasmo no menor

que el nuestro, y también ellos se vieron obligados a adoptar una postura frente a Aristóteles. Encontraron una noticia que les pareció que desplazaba de una posición decisiva la armazón de ideas aristotélica. Pratinas de Fleyo (principios del siglo v) no introdujo en Atenas el drama satírico hasta la época en que la tragedia había encontrado ya su forma definitiva. No tenemos ninguna razón para dudar de esta noticia, pero, después de todo lo que hemos dicho acerca del σατυρικόν y la tragedia, sólo podemos entenderla en el sentido de que en una época en la que la desarrollada tragedia casi había causado la muerte del drama satírico, intervino Pratinas en el asunto y, entroncando con la antigua tradición peloponésica (procedía de Fleyo), aseguró un puesto fijo para el drama de los sátiros. Es posible que en las magníficas canciones de danza de Pratinas, que nos ha conservado Ateneo (XIV, 617b), se reflejaran una parte de aquellos cantos por medio de los cuales fue reconquistada la orquesta por los sátiros y ganó para sus dramas posteriores un puesto sólido después de las tragedias. No obstante, los eruditos alejandrinos sólo vieron una contradicción entre Patrinas, el "inventor" del drama satírico, y la teoría aristotélica. No hallaron otro recurso más que el de abandonar a Aristóteles y buscar para los orígenes de la tragedia explicaciones en ámbitos que les eran familiares. En la gran ciudad cosmopolita de Alejandría, con su gran actividad, que hemos de imaginar tan desprovista de alma como la vida de las grandes urbes en general, habíase despertado una fuerte inclinación hacia todo lo campestre, hacia todo lo sencillo, y junto con ello un vivo interés por lo popular. Podemos comparar esto, aunque sólo a grandes rasgos, con fenómenos análogos de nuestra época. Mientras que para nosotros por lo menos en ocasiones surgió un saber bien cimentado acerca de las fuentes inagotables de energía a las cuales podemos y debemos acudir si nuestro pueblo ha de seguir viviendo, allá se observa un interés más bien nacido del contraste, un interés que se manifiesta en la creación literaria y en la investigación de estas cosas, y a veces consigue captarlas realmente. Así, las costumbres rurales áticas de las ofrendas y de la vendimia, diversiones campestres como el saltar sobre los odres, habíanse convertido en cosas simpáticas y dignas de conocerse. Y puesto que también en este ámbito se encontraba a Dionisos, a quien siempre perteneció la tragedia, y además, Tespis, el autor de tragedias más antiguo que se conocía, fue hallado arraigado en tal sector campestre, relacionóse el origen de la tragedia con las fiestas rurales áticas. Horacio, que en su *Ars poetica* se basa en enseñanzas helenísticas, es el testigo más conocido

de esta teoría (220), según la cual el cantor campesino entonaba su canto "trágico" para obtener como premio un macho cabrío y sólo más tarde surgió el drama de los sátiros.

Conocemos demasiado bien el espíritu de la investigación alejandrina y sus especiales reflexiones en este caso para concebir la hipótesis, sumamente improbable, de que dispusiera de mejor material de información que Aristóteles, mucho más antiguo, y de este modo poder seguir la explicación que ella nos da.

Aun cuando no pueda excluirse, ya la misma concepción del nombre de la tragedia como un canto para obtener como premio un macho cabrío o como un canto entonado en el sacrificio de este animal, nos parece mucho más forzada que la de G. Welcker, concepción que encuentra en la palabra τραγῳδία el canto de los machos cabríos. Necesariamente se enlaza esta interpretación con la doctrina de Aristóteles de que el σατυρικόν es la fase preliminar de la tragedia: esperamos encontrar en los sátiros a los cantores de los machos cabríos. Pero aquí nos tropezamos con dificultades que no pueden ser pasadas por alto. Al parecer, en los tiempos de Welcker las cosas estaban muy claras. Se tomaba sencillamente una de las numerosas estatuas de sátiros, por ejemplo, el hermoso Fauno de la mancha, y en las orejas puntiagudas, en el alegre rabo ya se tenían los más hermosos atributos del macho cabrío. Sin embargo, desde entonces hemos aprendido muchas cosas que han venido a complicar la cuestión. Para su comprensión es necesario echar una mirada a esos sujetos que alcanzaron tanta importancia para la escena ática. E. Rohde ha dicho bellamente que a nuestro sentimiento romántico y musical de la naturaleza se opone el sentimiento que de la naturaleza tenían los antiguos, un sentimiento de otra índole, que, siendo plástico-óptico en su esencia, les inducía a la personificación de la naturaleza. Sólo se necesita contemplar la crátera de Londres, con su salida del sol, para comprender esto perfectamente. Para comprender cómo, por un lado, aparece Helios montado en su cuadriga, mientras que por el otro huye la diosa de la Noche, cubierta con un velo. Cómo Eos, de magníficas alas, se apresura a preceder al dios de la Luz, y las estrellas, que el pintor ve en forma de graciosos chiquillos, se precipitan al mar con salto atrevido. Así, para el griego, todo su mundo está lleno de fuerzas de la naturaleza vistas de un modo personal, fuerzas tiernas y amables, fuerzas peligrosas, procaces y alegres. Y las más alegres de todas estas fuerzas vitales son las representadas por los sátiros o silenos, como se les llamaba también. En un fragmento atribuido a Hesíodo (198), se les llama haraganes, y que

merecían este nombre lo demuestran en los vasos áticos, por ejemplo, los que pintó Duris, de un modo harto convincente. Toda la vida de los impulsos, de los instintos, se ha personificado en ellos, y como esta misma vida están rodeados, con todas sus locuras, de impenetrables misterios, y cada uno de ellos conoce el porvenir.

Casi todos los pueblos indoeuropeos conocen parientes de estos sujetos, aun cuando en ningún lugar como en Grecia encontraron una figura tan plástica. Así, alrededor de Mantua viven los espíritus de los bosques, *gente selvática*, seres semianimales con rabo, los salvajes de Hesse con su cuerpo peludo, son también seres de esta clase, lo mismo que los velludos *waldfänken* de los Grisones, que llevan un taparrabo de piel. El *skougman* sueco se parece por su lascivia a los sátiros, e incluso los *perchten* de Salzburgo, como demonios de la vegetación, con diversos atributos animales, pueden ser comparados a ellos. Tales demonios, para los cuales precisamente el norte de Europa ofrece paralelos muy próximos a los sátiros, son más que un juego de la fantasía excitada y del crecimiento y como tal son de suma importancia para el hombre. Imitarlos en la danza mímica, llevar sus máscaras, equivale a asegurarse las benéficas fuerzas que en sí encierran. Por ello los danzantes de los *perchten* saltan también sobre los campos. No hace falta decir que aquí, con los demonios de la vegetación y su imitación mímica, nos remontamos a aquella primitiva subestructura de la que hablamos al principio y que la tragedia griega ha dejado tan atrás que casi no parece ya tener relación alguna con ella.

Sin duda estos sátiros son en Grecia más antiguos que Dionisos. Pero cuando llegó el dios en el que se personificaron todas las fuerzas bienhechoras y peligrosas y misteriosas de la naturaleza, los sátiros se unieron a su *thiasos* y convirtiéronse en sus fieles e inseparables acompañantes.

Hasta aquí hemos dicho ya lo que teníamos que decir acerca de estas figuras que llenaron con su vida los bosques de Grecia, como más tarde hicieron con la orquesta. Volvamos a la cuestión de si con razón podemos encontrarlos también en el nombre de tragedia, en el "canto de los machos cabríos". Ya hemos dicho que actualmente ya no es descabellado comparar esta palabra con las numerosas representaciones de sátiros con atributos de macho cabrío. Ya estamos enterados por medio de Furtwängler de que estas representaciones pertenecen a una época reciente, y que la costumbre de dotar a nuestros demonios con rabito, orejas y cuernos de macho cabrío no se introdujo hasta la época helenística, bajo la influencia del tipo del dios Pan. El aspecto que presentaban

los sátiros de época más antigua, nos lo muestran un gran número de monumentos; generalmente se trata de figuras de vasos que nos presentan a los demonios de los bosques con grandes colas y orejas de caballo y en las representaciones más antiguas incluso a veces con cascos de caballo. Desde el vaso François, muy arcaico, hasta el umbral del helenismo, se extienden los documentos gráficos que sin excepción nos ofrecen ejemplos de esta clase. La inmensa mayoría de ellos nos muestran a los sátiros en los bosques, con ninfas y ménadas, pero también allí donde vemos los sátiros del teatro, como en el vaso de Nápoles, que representa un drama satírico (hacia el año 400), se encuentra por lo menos la cola de caballo. Se ha querido eludir por diversos caminos, pero ninguno ha resultado practicable, la dificultad que resulta del hecho de que encontremos dotados con los atributos del caballo los sátiros-machos cabríos que hemos reconocido existían en el nombre de la tragedia. Continuamente se ha repetido el intento de enfrentar los demonios-caballos jónico-áticos que nos muestran los vasos, con seres de forma de macho cabrío que en el Peloponeso debieron haber determinado la forma primitiva de la tragedia y su nombre. Tratóse de encontrar esta distinción incluso en la denominación, y dado que nuestros demonios se llaman también silenos, relacionóse esta denominación con los caballos jónico-áticos. Pero los monumentos figurativos no dejan lugar a la menor duda de que los sátiros y los silenos constituyen una misma especie, y ya el hecho de que el viejo Sileno del drama satírico sea el padre de la manada de sátiros, es suficiente para demostrar que se trata de dos nombres diferentes para una sola especie. Y los sátiros-machos cabríos del Peloponeso siguen siendo una hipótesis indemostrada e indemostrable. Es verdad que conocemos demonios-machos cabríos de esa región, pero aparecen en forma de dios o dioses Pan. Algunos de ellos los encontramos también en el llamado Vaso de Pandora del Museo Británico, que nos muestra danzantes con cuernos y pezuñas de macho cabrío alrededor de un tañedor de flauta. Frente a los atributos equinos de los sátiros en los monumentos, hubo quien trató de aducir testimonios sacados de los mismos dramas satíricos. Pero si en los *Ichneutai* de Sófocles (358) censura Cilene al director de los sátiros, porque presume como un macho cabrío (ὡς τράγος) con su barba, éste es comparado con el macho cabrío, sin que por ello tenga que serlo. Y tampoco hay nada que hacer con la piel de macho cabrío que en el *Cíclope* de Eurípides (80) llevan los sátiros, porque esa piel les es propia solamente como pastores que se hallan al servicio del Cíclope. Más importante para

nuestra cuestión es un fragmento que con verosimilitud se ha atribuido al Prometeo Pirceo (fr. 207). El fuego ha descendido por primera vez a la tierra, y el curioso sátiro quiere abrazar la llama viva. Entonces le grita Prometeo: "¡Macho cabrío, vas a lamentarlo por tu barba!" Esta interpelación no puede explicarse simplemente con una comparación abreviada. La figura de macho cabrío del sátiro no puede ser demostrada ciertamente frente a todos los restantes testimonios, pero que el sátiro fue llamado macho cabrío a causa de determinadas cualidades, sigue siendo un hecho sumamente valioso. Una posibilidad, aunque no se trata más que de una posibilidad, de explicar esto, y con ello la dificultad que suscita el nombre de tragedia, la encontramos allí donde vemos que los antiguos eruditos se esforzaron por dilucidar nuestra cuestión. El Etymologicum Magnum (v. τραγῳδία), en el resultado de doctas discusiones, presenta, junto a meros absurdos, tentativas de explicación que llevan en sí el sello de la investigación literaria peripatética, y que aún hoy siguen siendo dignas de consideración. Tampoco allí dejó de observarse la contradicción entre los machos cabríos del nombre de la tragedia y los atributos equinos de los sátiros y se buscó la solución de equilibrio. No vamos a hacer caso del intento de hacer derivar el nombre de macho cabrío de un especial vestido de pelo de los sátiros-coreutas, pero hay que tomar en serio la explicación del nombre de macho cabrío a base de lo peludo del cuerpo y de la lasciva sensualidad de esos demonios de los bosques. Precisamente en representaciones más antiguas de sátiros (*Myth. Lex.* IV, 456) vemos a estos demonios con todo el cuerpo cubierto de vello, y la vestidura de pelo del Sileno, que siempre conservó, es asimismo un residuo de ello, como también el taparrabo de piel de los sátiros en el Vaso de Nápoles que antes hemos mencionado. Dado que, ciertamente, los caballos no tienen una piel cubierta de vello, pero sí los machos cabríos, y que también la barba hace pensar en estos animales, hemos de pensar en la posibilidad de que los sátiros tuvieran desde el principio diversos atributos animales, que eran sencillamente animales salvajes, y así es como se alude también a ellos (θῆρες) en Sófocles (*Ichn.* 141. 215) y en Eurípides (*Cícl.* 624). Pero probablemente es concebible que luego, a causa de su lascivia, bien clara y bién natural en esos demonios de la vegetación, se les llamara machos cabríos, sin que los atributos animales correspondieran en detalle exactamente a los machos cabríos. Ya que todos los diccionarios indican que el macho cabrío, incluso para los antiguos, era el animal que se caracterizaba por su lascivia.

Recientemente se ha tratado de resolver toda la cuestión recurriendo a una vieja teoría de G. Löschcke. Según esta teoría, había que distinguir a los silenos, con los atributos tomados del caballo, de los sátiros propiamente dichos, que se creía reconocer en un determinado grupo de demonios danzantes de cuerpo rechoncho. E. Buschor publicó en la Academia de Munich en 1943 un importante estudio que nos presenta los monumentos arcaicos de esos sujetos. Proceden de fines del siglo VII y de la primera mitad del VI, y demuestran la difusión de estas figuras rechonchas por extensas regiones de Grecia. Pero nada alude a su denominación de *satyroi*, puesto que actualmente ya no puede demostrarse que este nombre esté relacionado, como pretendía Löschcke, con la palabra *satur*. En la historia primitiva de la tragedia, sólo con ayuda de complicadas teorías pueden ser introducidos estos barrigudos, y por ello probablemente es recomendable quedarnos en la concepción más antigua y considerar que pertenecen a las fases preliminares de la comedia.

Hemos avanzado por caminos pedregosos, y sólo mediante hipótesis podemos atravesar las tinieblas que envuelven los comienzos de la tragedia. Lo que ellos nos ofrecen es un cuadro del desarrollo que podría tener pretensiones a la verosimilitud, y el reconocimiento de la grandeza del genio helénico, que nos permite obtener de tales comienzos la obra de arte desarrollada. Tan alta se encuentra ésta por encima de aquéllos, que apenas veríamos mucho mejor las relaciones, si los comienzos de la tragedia estuvieran a plena luz delante de nosotros. Sin embargo, dos elementos básicos que ya encontramos en esa fase primitiva, han conferido siempre a la tragedia griega su sello esencial: Dionisos y el Mito. Ahora vamos a hablar de estos dos elementos básicos.

Con la relación indisoluble entre la tragedia y el culto de Dionisos pisamos terreno firme. El dios, al servicio del cual se desarrolló el drama trágico de los griegos, no pertenece al círculo olímpico de los dioses homéricos. Estas figuras luminosas están arraigadas en el espíritu de la epopeya noble, y en su beatífica congregación nos ofrecen a nosotros, hombres de la posteridad, la imagen de un mundo contemplado de un modo maravilloso en sus poderes vivientes. Se yerguen ante nosotros más altos y majestuosos que los príncipes mortales, y sin embargo, su naturaleza

tiene muchos rasgos en común con éstos. Su vida discurre fácilmente en el Palacio olímpico, y su voluntad presenta un carácter sumamente personal. No asumen la responsabilidad por imponer un derecho eterno en el universo, ni se hacen cargo de la necesidad de los seres humanos, para unirlos a su divinidad. Es verdad que no se apartan de los hombres; tienen amigos entre ellos, favoritos, a los que asisten en el peligro y a los que alegran con sus dones. Exigen respeto y pueden resultar señores amigables, si quieren. Y sin embargo, aparece de diferente modo ante el hombre el dios que en el círculo de los dioses olímpicos fue siempre un extraño, aunque, como sabemos ahora por las tablillas de escritura Lineal B, ya era conocido de los griegos en la época micénica. A Dionisos no le bastan solamente la oración y el sacrificio, el hombre no se encuentra para con él en la relación, a menudo fríamente calculadora, del toma y daca, sino que él quiere la persona humana entera, lo acapara para su servicio y lo eleva por medio del éxtasis por encima de todas las miserias del mundo. El que sea el dios del vino indica sólo una parte de su naturaleza. La vida de la naturaleza que todo lo penetra, toda su fuerza creadora está personificada en este dios. En su servicio orgiástico, la naturaleza misma saca al hombre de la incertidumbre de su existencia, lo arrastra hacia el interior del más profundo reino de su maravilla, de la vida, y hace que experimente lo que es la vida de una forma nueva. Por muy poco extenso que haya de ser este intento de expresar con palabras la naturaleza del dios, una cosa hemos querido dejar en claro: el elemento básico de la religión dionisíaca es la transformación. El hombre arrebatado por el dios, introducido en su reino por medio del éxtasis, es un hombre distinto del que era cuando se hallaba envuelto en el ajetreo del mundo. Pero la transformación es aquello de lo cual, y sólo de ello, puede surgir el arte dramático, que es algo distinto de una imitación desarrollada a partir del instinto del juego, arte dramático, que es renovación de lo viviente. En el transcurso de la presente exposición hemos aludido varias veces a la enorme diferencia que existe entre los comienzos de la tragedia y su estado de madurez. No hemos temido el dificultoso intento de descubrir en las tinieblas de la tradición las etapas externas del camino, pero la cuestión acerca de la energía interna que condujo a su dominio, encuentra su respuesta en una de sus partes más esenciales por medio de Dionisos y del espíritu de su religión. Esto mismo es lo que creían los antiguos, cuando Aristófanes, en *Las Ranas* (1 259), llama a Esquilo el príncipe inspirado por Baco (βακχεῖον), al mismo poeta del que la posteridad

habría de decir que escribía sus obras en estado de embriaguez.

Que Dionisos no fue en Grecia un tardío advenedizo, como se creyó durante mucho tiempo, nos lo ha mostrado definitivamente el desciframiento de la escritura silábica micénica. Para la historia de su culto no se ha ganado ciertamente gran cosa con ello, ya que no podemos decir nada acerca de la naturaleza de ese primitivo Dionisos, y hemos de contar con que las ideas con él relacionadas y con su culto estuvieron sujetas a grandes y quizá profundas alteraciones en el transcurso del tiempo. Que las formas orgiásticas del culto, sostenidas por el éxtasis dionisíaco, conquistaron el suelo griego en forma de violentas irrupciones contra una importante resistencia, nos dan fe de ello los diversos mitos creados con los adversarios del dios. Pero, sea lo que fuere, sabemos con seguridad de un poderoso movimiento que en el siglo VII y en el VI dio cada vez mayor importancia al culto del dios. Este movimiento fue asimismo de la mayor importancia para la tragedia. Debe entenderse a base del encuentro de la fuerza interna de la religión dionisíaca con procesos de naturaleza política. El gobierno aristocrático se había debilitado, pero su sustitución por el gobierno del pueblo no fue un proceso fácil. En muchos lugares del mundo griego hubo fuertes personalidades de la aristocracia que se enfrentaron a sus compañeros de clase y, apoyados por el demos, se adueñaron del poder. Estos tiranos no tienen culpa en su mayoría del significado peyorativo que la palabra adquirió posteriormente, ya que supieron compensar la falta de legitimidad de su gobierno con una administración inteligente y activa, y no sólo se apoyaron en las grandes masas del pueblo, sino que realmente gobernaron en favor de éstas. Precisamente por este hecho debe comprenderse que ahora creciera en importancia el dios, que no es un aristocrático dios olímpico, que pertenece a todos los hombres, y especialmente a los campesinos. Ahora comprendemos en un sentido más profundo el hecho de que precisamente en la corte de Periandro de Corinto, el hijo de aquel Cipselo que en el siglo VII derribó el régimen aristocrático de los Baquíadas, Arión se convirtiera en el creador del "trágico modo". Allí los sátiros, que antes eran demonios de los bosques, independientes, cantaban el ditirambo, canto del culto dionisíaco elevado a forma artística. Vemos cómo en el nuevo movimiento se fusionan los elementos en el culto del dios. Pronto veremos, en otro respecto, un testimonio sumamente importante que nos indica análogos procesos para el Sición de Clistenes. Pero también aquí, delante de todos los demás aparece el más importante de los tiranos, Pisístrato de Atenas. Es muy probable

que la más suntuosa de las fiestas de Dionisos, las dionisias urbanas, como se las llamaba en oposición a las dionisias rurales, fuera creación de Pisístrato. Pero, en todo caso, es obra suya la magnífica organización de la fiesta dentro del culto del Estado. Esta fiesta del mes primaveral de Elafebolion, no era para el panjónico Dionisos, venerado en las leneas y en las antesterias. El dios de esta fiesta es el Dionisos Eleutéreo, llevado a Atenas desde el lugar fronterizo Eleutherai, ático-beocio, y como anteriormente habíamos subrayado la diversidad esencial entre la tragedia y la comedia, ahora consideramos como otro hecho cierto el de que la comedia pertenece al Dionisos de las leneas, mientras que la tragedia pertenece al Dionisos Eleutéreo de las dionisias urbanas o grandes dionisias. En esa fiesta, en tiempos de Pisístrato, en uno de los tres primeros años de la Olimpíada de 536/5-533/2, fue representada por primera vez una tragedia por Tespis con protección oficial. Desde entonces se fija la relación entre el drama trágico y las dionisias urbanas, y posteriormente esta relación asume la forma de que los días 11-13 de Elafebolion están tan reservados a la tragedia, que a cada certamen teatral le corresponde la representación de una tetralogía, o sea, de tres tragedias y un drama satírico. La producción dramática, que aumentó rápidamente en el siglo V, hizo que entre los años 436 y 426 se introdujese un certamen de tragedias incluso en las fiestas leneas, con las que al principio nada tenía que ver la tragedia, como, viceversa, ya en el año 486, la comedia había hallado entrada en las dionisias de la ciudad.

No sólo la época, sino también el lugar de la representación nos lleva a Dionisos. Aun cuando en el siglo VI se hubieran dado representaciones dramáticas en la orquesta de la plaza del mercado, cosa que en modo alguno puede demostrarse, la tragedia, por lo que sabemos de sus representaciones, permaneció estrechamente vinculada al teatro de Dionisos, que estaba situado en la ladera meridional de la Acrópolis, en las inmediaciones del templo de Eleutéreo. El que hoy visita aquel venerable lugar, encuentra en la fila delantera de los asientos de honor el trono de piedra en el que una inscripción indica que estaba reservado para el sacerdote de Dionisos. Esquilo, Sófocles y Eurípides lucharon aquí por la victoria en el certamen dramático y por la inmortalidad en la historia del pensamiento humano. Durante siglos, el teatro de Dionisos continuó siendo el lugar de las representaciones dramáticas, hasta que los romanos de la época tardía lo rebajaron a la categoría de lugar de espectáculo de luchas de gladiadores y de cacerías de animales salvajes.

Probablemente es también dionisíaca la indumentaria de los actores. Para la máscara, bastará recordar lo que hemos dicho anteriormente. Si en último término nos lleva también a la época remota de las representaciones mímicas, sin embargo, alcanzó su especial importancia para la tragedia gracias al papel que desempeñó en el culto del dios, que él mismo es el dios-máscara. Pero también en el caso de la túnica con mangas, suntuosamente bordada, del actor, y en el del calzado alto, suave y cerrado, llamado coturno, que hasta la época helenística no se convirtió en los horribles zancos, hay mucho que hablar en favor del origen a partir del culto dionisíaco.

Hemos hallado la tragedia, desde su época más antigua, en estrecha relación con el culto de Dionisos, y hemos tratado de desentrañar el profundo misterio de su desarrollo a partir del espíritu de la religión dionisíaca. Pero he aquí que una nueva contradicción parece cerrarnos el paso. Es verdad: la época de la fiesta, el lugar del espectáculo, la indumentaria de los actores, todo apunta hacia el dios, pero el contenido de las tragedias, según lo que podemos decir de él, nos lleva hacia otra dirección. Los mitos de la oposición, que nos muestran a Dionisos triunfando de enemigos como Licurgo y Penteo, convirtiéronse probablemente aquí y allá en tema de la tragedia. Pero en ninguna parte aparecen predominantes tales temas, y carecen de sólido fundamento todos los intentos que se han realizado por atribuir un contenido dionisíaco a la más antigua tragedia o por hacer incluso de Dionisos el actor más antiguo. Tampoco hemos de pasar por alto el hecho de que el número de los mitos propiamente dionisíacos es tan escaso, en comparación con otros ciclos de mitos, que la tragedia en su desarrollo no podía encontrar en ellos material suficiente. Por lo que se refiere a los padecimientos, tan a menudo sacados a colación, del dios despedazado por los titanes, sabemos demasiado poco acerca de la edad de este mito, muy importante en la religión órfica, para que con verosimilitud podamos situarlo en los primeros tiempos de la tragedia. No, el dios triunfante sobre todos sus enemigos no podía convertirse en el sujeto del contenido de la tragedia que, en el héroe, considerado como representante de la capa superior de la humanidad, nos hace ver la lucha del hombre contra las potencias del mundo, lucha que es llevada hasta el límite de la destrucción y generalmente más allá de este límite.

Así, en Dionisos encontramos probablemente una de las fuerzas vivas que impulsaron el desarrollo del drama trágico como obra de arte, pero, por su contenido, la tragedia griega fue configurada por otro terreno de la cultura griega, por el mito de los héroes.

La aparente contradicción entre la tragedia como parte del culto dionisíaco y su contenido no dionisíaco fue observada temprano en la antigüedad y dio pie para la expresión proverbial de "esto no tiene nada que ver con Dionisos" (οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον). En relación con esto adquiere para nosotros la máxima importancia un relato de Herodoto (V, 67). En Sición existía desde antiguo el culto del héroe argivo Adrasto, y Herodoto dice explícitamente que los sicionenses no veneraban a Dionisos, sino a Adrasto, y cantaban en coros trágicos (τραγικοῖσι χοροῖσι) sus padecimientos que no podían ser otros que los que sufrió en el combate de los Siete contra Tebas. Podemos dejar completamente de lado la antigua disputa de si Herodoto con la citada expresión se refería a coros en figura de machos cabríos o a los cantores de cantos con contenido trágico, porque lo que está claro es aquello que para nosotros es esencial; los hechos y los padecimientos de un héroe del gran ciclo de leyendas constituían el fondo de tales canciones. Y he aquí que ahora se presenta la reforma del tirano Clistenes, el cual dedica estos cantos a Dionisos, o sea, que hace que no se canten ya en el culto del héroe Adrasto, sino en el servicio del nuevo dios. Pero nada habla en favor de que su contenido se hubiera convertido en un contenido dionisíaco, sino que en este caso se habría tratado de una completa reorganización de la que no se habría considerado su relación con respecto al antiguo culto de Adrasto y de la que Herodoto no habría podido hablar con las palabras con que lo hizo. El pasaje no dice otra cosa sino que los antiguos coros "trágicos" con su contenido sacado de los cantos heroicos pasó a formar parte del servicio religioso dionisíaco. Es evidente que de momento tenemos ante nosotros otro ejemplo de aquella política religiosa de los tiranos griegos que tan importante fue para el culto de Dionisos y de la tragedia. Aunque en la reforma de Cliste nes hubiera también realmente odio contra Argos, cuyo héroe era Adrasto, sigue siendo esencial la adjudicación de los coros a Dionisos. Pero su especial importancia la adquiere nuestro testimonio por el hecho de que aquí observamos palpablemente cómo unas canciones cuyo contenido estaba integrado por la leyenda heroica, fueron incorporadas al círculo del culto dionisíaco, y así nos ayudan a comprender aquellos procesos mediante los cuales la tragedia dionisíaca se fusionó con el tesoro de mitos heroicos del pueblo

helénico y en él encontró su contenido. Así, además del culto de Dionisos, ditirambos y sátiros, vemos cómo en la leyenda de los héroes aparece un nuevo elemento integrante, y presentimos la abundancia de la cual nació la forma definitiva. Por medio del mito de los héroes la tragedia adquirió su seriedad y dignidad, ἀπεσεμνύνθη dice Aristóteles en su *Poética* (1 449a), y un significativo proceso añadió los procaces sátiros al final de la tetralogía.

Si también aquí hemos intentado obtener de los testimonios una idea del desarrollo externo, cabe ahora pensar de cuán extraordinaria importancia había de ser el mito como contenido de la tragedia para su espíritu, para su estructura interna. Un milagro como Dionisos es también el mito griego. Con el progreso de la investigación podemos comprender cada vez mejor qué cantidad de historia griega primitiva en él se refleja, con el método comparativo; con la comparación de las narraciones de otros pueblos, podemos conocer algunos pormenores de su estructura, su propia esencia no se agota con todo ello. En la asombrosa variedad de formas, la leyenda heroica de los griegos es una imagen de la existencia humana en general, no una concepción del mundo extraída de las cosas, pero sí una concepción del mundo de una riqueza y vida que no tiene igual. Y detrás de todos los héroes que luchando liberan a los países de graves males o sucumben heroicamente a fuerzas superiores, que logran la salvación mediante hechos audaces o mediante la astucia, se encuentra en último término lo que determina toda nuestra existencia: el riesgo y la afirmación de la humana existencia. Y cuando vemos que en esto se trata siempre de la existencia humana, que no hay compromiso, ni huida ante los poderes hostiles y ante la indomable voluntad en el propio pecho, con ello tenemos ya determinado de antemano uno de los rasgos esenciales de la trágica humanidad, que en igual medida pertenece también a las figuras del mito helénico.

Pero la importancia del mito para el poeta trágico debemos encontrarla también en otros respectos. El mito en el cual se inspiró, era un acervo común nacional de su pueblo, historia sagrada de la máxima realidad. En el curso de esta exposición comprenderemos cómo se hallaba este arte trágico en medio de la vida de la nación. Esto sólo era posible en una comunidad que no conocía la diferencia entre pueblo y clase ilustrada. Esta relación entre la alta poesía y el pueblo, que ya se perdió en el helenismo, venía dada en buena parte por el hecho de que era el tesoro de mitos más propio y más querido de este pueblo, que en el drama dionisíaco adquirió nueva forma. Ello hacía que todos los ciudadanos

de Atenas pudieran seguir en sus detalles el desarrollo solemne del lenguaje trágico: Orestes, que allí, en la orquesta, bajo dura compulsión debe cargar sobre sí con una grave culpa de sangre; Ayax, que aprecia el honor más que la vida; Ulises, que une la astucia a la prudencia; todos ellos estaban tan cerca de su comprensión como de la del poeta, que los levantaba a una nueva vida. Ciertamente, el poeta no tenía las manos atadas de modo que tuviera que limitarse a describir los hechos transmitidos por la tradición; su libertad frente al mito no era pequeña, como ha indicado un perspicaz observador antiguo en el Scholion Soph. El, 445, pero quien realmente "inventó" fue Eurípides, que también en esto se aparta de la tradición de la época clásica. Con ello llegamos a otra cosa, muy esencial. En su libro sobre la fantasía artística (334), Max Nussberger ha indicado acertadamente cómo el poeta, para sus figuras, que han de significar algo general, utiliza la legitimación por medio de rasgos ofrecidos por las fuentes, para que nos parezcan reales. Estos rasgos los busca el literato de la época moderna en el fondo histórico o bien dota a sus personajes de rasgos individuales tan abundantes, que también nos parece real esa vida personal. Los experimentos dramáticos que llevan a la escena "el padre", "el extranjero" como tipos, no han pasado de ser experimentos. También en esto resulta evidente la importancia del mito para la tragedia griega. Aquella legitimación de existencia verdadera, podía encontrarla un poeta de un modo más soberbio que el trágico griego, que la encontraba para cada uno de sus personajes en la fe viva, en el corazón de su pueblo.

Todavía cabe decir una cosa acerca del mito. Ya en él, tal como lo observamos con la impronta de la epopeya, reconocemos una de las fuerzas básicas de la esencia helénica, que precisamente en la tragedia halló su más perfecta expresión. El espíritu configurador penetra en el acontecer caótico, la creación artística, que en modo alguno es algo técnico-formal, eleva lo representado a la esfera de lo sensible y hace visibles las fuerzas espirituales que alientan detrás de los hechos. Dionisos y el Mito, la fascinación del éxtasis y la fuerza del Logos que penetra la esencia de las cosas, han concertado un pacto irreiterable con la tragedia. Conocemos un vaso del Museo del Ermitage en el que, en el sagrado recinto de Delfos, Apolo tiende la diestra a Dionisos. Consideramos esta imagen como un valioso testimonio de la significativa alianza que los sacerdotes de Delfos concertaron con la nueva religión, pero también hemos de mirarla como un símbolo de los poderes de cuya alianza surgió el milagro de la tragedia griega.

Hemos visto claramente cuáles eran las fuerzas básicas que ejercieron una influencia decisiva tanto en la forma externa como en la forma interna de la tragedia, pero generalmente no nos ha sido posible relacionarlas con la obra de determinados personajes, debido a la escasez de información. E incluso a fines del siglo VI y principios del V, en que encontramos mayor abundancia de nombres, tales fuerzas continúan estando envueltas en una oscuridad difícil de penetrar. Hasta llegar a Esquilo no nos encontramos en el resplandor de la gran época del Ática en el arte y en la historia.

Si prescindimos de la tradición artificial, que opera con figuras nebulosas, como la de Epígenes de Sición (Suda, v. Thespis), para demostrar las pretensiones peloponesíacas, el trágico más antiguo es para nosotros Tespis, el ático de Icaria. En una amena ladera al pie del Pentélico, se encuentra el lugar en el que en otro tiempo llevó Dionisos el vino al epónimo Ícaro, y que aún hoy recuerda en su nombre, que es Dyoniso, a este dios. Ya hemos dicho que los eruditos alejandrinos quisieron hacer derivar la tragedia de las fiestas campestres de esta comarca. Si frente a ello nos pusimos de parte de Aristóteles y conocimos la parte que en todo ello tuvo el Peloponeso, no deberíamos excluir la posibilidad de que Tespis en algunos puntos se atuviese a las fiestas del país, cuando en el Ática preparó el camino a la tragedia. El carro de Tespis de que nos habla Horacio (*Ars poet.* 276) es probablemente mera ficción. Quizá lo inventaron los alejandrinos, a base de las procesiones de carros del carnaval ático.

Ya hemos leído que Tespis en uno de los tres primeros años de la Olimpíada de 536/5-533/2 representó por primera vez una tragedia en el culto oficial de las grandes dionisias. Ello no quiere decir, naturalmente, que su actividad, sin esta relación oficial, no pudiera remontarse a una época anterior, y recientemente existe la tendencia a considerar que no está del todo desprovista de fondo histórico una anécdota (Plutarco, Solón cap. 29) perspicazmente analizada por Tièche. Según esta anécdota, Solón, anciano (m. en 560), en una conversación con Tespis, manifestóse contrario a la incipiente tragedia, para la cual ya vimos atestiguado su interés en relación con Arión, porque decía que era un espectáculo de deformación (nosotros diríamos transformación).

¡Cuánto nos agradaría prescindir del texto encontrado cerca de Tívoli, que nos dice que el padre de Tespis se llamaba Temon, si, en cambio, supiéramos algo más acerca de su actividad y tuvié-

ramos algo del escrito del peripatético Cameleón sobre tal actividad! También hay que decir que los pocos versos que nos han sido transmitidos en su nombre, pierden su valor a causa de un relato (Diógenes Laerc. V, 92) según el cual el peripatético Aristojeno echó en cara al platónico Heráclides del Ponto el haber publicado algunas tragedias propias bajo el nombre de Tespis. El carácter del fragmento no contradice esto. Por este mismo motivo, tampoco podemos hacer nada con los títulos transmitidos por la tradición, entre los cuales figura un Penteo.

Y a pesar de todo ello, actualmente creemos poder comprender mejor la gran importancia de Tespis para la tragedia ática en un punto decisivo.

En todo lo que hasta ahora dijimos acerca del origen y el desarrollo de la tragedia, dejamos a un lado una cuestión sumamente interesante. Hemos hablado mucho de los coros dionisíacos y tratamos de comprender la unión del ditirambo y el satiricón, tratamos de comprender el mito como contenido. Pero en todo ello se trataba del elemento que es el único que hace que para nosotros el espectáculo dramático sea espectáculo dramático: el autor. ¿De dónde procedía? Aquí encontramos dos opiniones que coinciden con las dos posibilidades que resultan concebibles. Se ha pensado que ya dentro del canto del coro se desarrolló un diálogo cantado que posteriormente se convirtió en verso hablado y de este modo ocasionó la separación de la parte hablada del actor del canto del coro. Por otro lado, hay que contar con la posibilidad de que la parte del actor hablada no se desarrollase orgánicamente del canto del coro, sino que desde fuera hubiera sido aplicada a éste. De antemano hay algunas consideraciones que hablan en pro de esta última hipótesis: actor y coro se expresan en un lenguaje de distinto matiz dialectal. Éste en el dialecto moderadamente dórico de la lírica coral, aquél en el yambo ático, que en algunos detalles exhibe un matiz jónico. Ambos son también portadores de diversas formas de expresión humana. En la canción del coro cantada se expresan los sentimientos, el discurso del actor sirve, en cambio, para el desarrollo y la explicación del tema. La unión antes indicada de dos elementos, el dionisíaco-ditirámbico y el de la forma de tratar el mito penetrado por el logos, se advierte aquí desde otro punto de vista.

Sin embargo, no podemos quedarnos en meras conjeturas. Temisitio (or. 26, p. 316 D) nos transmite la noticia de Aristóteles de que a la originaria canción coral se añadieron el prólogo y el discurso gracias a una invención de Tespis. Ese docto varón conocía bien a Aristóteles y redactó paráfrasis para cada una de sus obras. Si consideramos que las informaciones de Aristóteles en su *Poética,* conforme al carácter de esa obra, son fragmentarias, y que con seguridad se desprende de la *Poética* (1 449b) que Aristóteles sabía lo referente a la introducción del prólogo y actores en la tragedia, sería una muestra de exagerado escepticismo el rechazar tan valiosa noticia. El proceso que por medio de ella obtenemos, es en sí mismo revelador. Cuanto más abundante era el contenido de las canciones cantadas por el coro, cuando más profundamente entraban los poetas en el tesoro inagotable de la mitología, tan más necesario se hacía explicarle al oyente el significado de los cantos Para ello, en Atenas, el medio más adecuado fue el yambo indígena, que tanto se aproxima a la forma hablada (μετρον λεκτόν). Al principio de la representación, aparecía ante el público un actor, antiguamente el autor mismo, y mediante la palabra hablada creaba las condiciones previas para la audición de la parte cantada. Esto lo veremos en seguida al hablar de Frínico. Pero también podía, dentro de la canción coral, en transiciones, intercalar tal explicación, y ofrecer por medio de nuevas comunicaciones nueva materia para canciones. *Las Suplicantes* de Esquilo nos mostrará esto.

Según Aristóteles (*Poética* 1 449a), al originarse la parte hablada, aconteció una transición del tetrámetro trocaico al trímetro yámbico. Esta noticia resulta para nosotros incontrolable, pues vemos las piezas más antiguas que tenemos a nuestro alcance dominadas en su mayor parte por el trímetro yámbico, y por otro lado el tetrámetro trocaico no desaparece nunca del todo del uso de los autores trágicos.

La tragedia no había encontrado aún la posibilidad de convertir, en el juego de sus personajes, la escena en el lugar de espectáculo de las grandes potencias de la vida. Al primer actor había de añadirse un segundo actor, pero uno de los pasos más esenciales para este objetivo fue aquel que la tradición relaciona con Tespis. Podemos dudar de si su nombre no es aquí sencillamente el símbolo de la época primitiva de la tragedia, pero la unanimidad con que los antiguos colocan a Tespis a la cabeza de los autores de tragedias, habla en favor de la tradición que nos lo presenta como el primer autor-actor. En relación con esto comprendemos también

la noticia (Suda, v. *Thespis*) que hace de él el inventor de la más cara. Ciertamente era ésta ya antiquísima, y propiamente se encuentra antes de todo el desarrollo del drama trágico, como hemos visto, pero un paso que con la introducción del actor era preciso dar, fue la sustitución de la antigua máscara de sátiro parecida a la cara de un animal, por la máscara puramente humana. Si Tespis introdujo el actor, así también fue en este sentido un innovador de la máscara. ¿En tiempos de Tespis abandonó también el coro su atuendo de sátiros? No lo sabemos. Pero si para Frínico, considerado como discípulo de Tespis, probablemente no servían para nada los sátiros en la tragedia, así también es probable que Tespis hubiera dado al coro figura humana.

Una valiosa inscripción (IG II/III², 2 325) nos ha conservado partes de una lista de los trágicos vencedores. En su parte inicial que se ha perdido, Esquilo, que en el año 484 venció por vez primera en el certamen, estaba precedido más o menos por ocho autores trágicos. Podemos poner en esta laguna algunos nombres que nos han sido transmitidos por otro conducto. Sin embargo, sólo en casos raros, y aun en ellos en muy escasa medida, podemos decir algo acerca de los personajes y de sus obras. Completamente borrosa sigue siendo la figura de Querilo, que apareció hacia el año 520 y que, según algunos lexicógrafos posteriores, poco dignos de confianza, escribió 160 piezas.

La obra de Frínico, considerado como discípulo de Tespis, aparece más clara por lo menos en un aspecto. La primera vez venció en el certamen entre los años 511 y 508, y hasta bien entrado el siglo v tuvo éxito en la escena ática. Entre los títulos de dramas que se le atribuyen nos interesan aquellos que nos indican temas a los que también dieron forma los trágicos posteriores. Trató la leyenda de las *Danaidas* ((Αἰγύπτιοι y Δαναΐδες), al igual que hizo Esquilo, y su *Alcestes* se halla detrás del drama de igual nombre de Eurípides. Sin embargo, lo más importante que sabemos acerca de su obra es que convirtió los hechos históricos en el contenido de cada una de sus tragedias. En su *Toma de Mileto* (Μιλήτου ἅλωσις) presentó ante los ojos de los atenienses el terrible destino de la ciudad jónica, que en el año 494 cayó en poder de los persas, y con tal realismo supo hablar de los padecimientos de la ciudad emparentada con ellos, que los atenienses, encolerizados, le conde-

naron al pago de una elevada multa y prohibieron que siguiera representándose la pieza (Herodoto VI, 21). El autor trágico que quería hablar desde la escena a su pueblo, tenía que entregar su pieza al arconta del año, director del espectáculo, y todo parece indicar que Frínico entregó su obra en 493/2 a Temístocles, el futuro vencedor de Salamina. Probablemente tomó a mal el que con esta obra se hablara a los atenienses de la pasada afrenta y del peligro inminente.

Otra vez llevó Frínico la historia de su época al teatro y también esta vez obtuvo la victoria. Ya que es muy probable que la victoria alcanzada en 476 correspondiera a su drama *Las Fenicias*. Bajo los títulos que leemos en la Suda con relación a Frínico, se encuentran también *Los Persas*. Existe la posibilidad de que se trate de un segundo título para *Las Fenicias*. Como en el drama de Esquilo sobre los persas, también aquí se presenta la victoria naval de Salamina en la conmoción que produce en la capital de los persas. Las mujeres fenicias de la corte persa constituían el coro, y dieron su nombre a la pieza. Pero la introducción se efectúa en aquel estilo arcaico, del que ya hemos hablado con relación a Tespis: un eunuco prepara los asientos para la próxima asamblea del consejo y pronuncia el prólogo que instruye al público acerca del lugar del suceso y sus antecedentes, la derrota de Jerjes. También aquí había intervenido Temístocles. Si un autor trágico había presentado su pieza al arconta y éste la había aceptado, ahora ya podía ser designado el corega sobre el cual recaían los gastos de la representación. No puede ser casualidad el que encontremos como corega para *Las Fenicias* al hombre que probablemente había aceptado siendo arconta la tragedia *La toma de Mileto*.

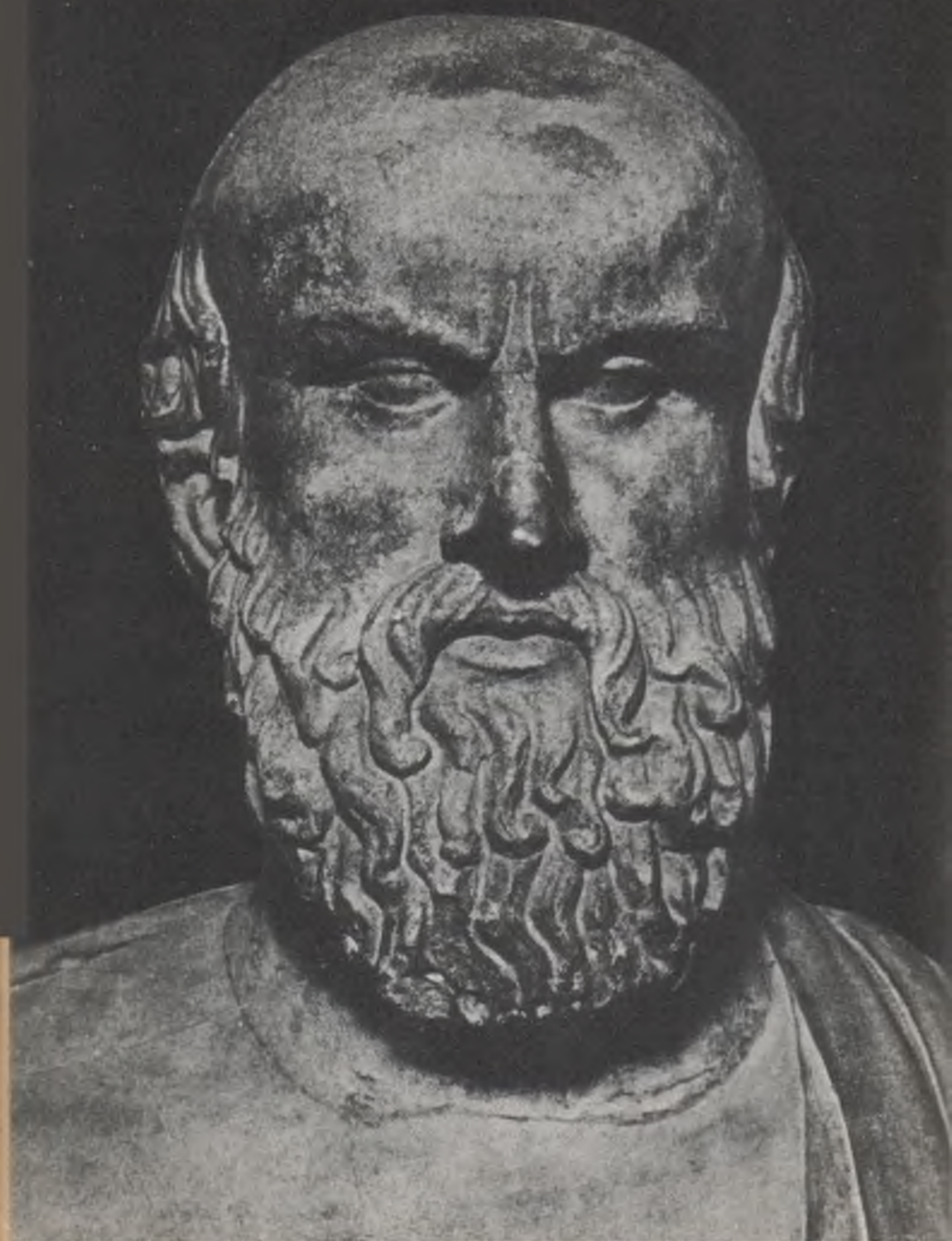
El paso que dio Frínico cuando introdujo en el teatro hechos históricos, puede parecernos de momento más importante de lo que era en realidad. La mitología y la historia son para nosotros cosas muy diferentes, pero no lo eran para aquellos tiempos en los que el mito y la historia significaban lo mismo. Frínico no tuvo que cruzar ninguna frontera entre ambas cosas, porque no la había. Y sin embargo, esta tragedia histórica, que tomó su tema de la historia contemporánea, quedó como un episodio dentro del drama clásico, un episodio ciertamente al cual pertenecen también *Los Persas* de Esquilo. Esto se comprende a base de consideraciones, que afectan a la esencia del arte dramático y épico. Una de sus condiciones previas esenciales es la mutua relación entre el máximo realismo y apasionamiento, con que los personajes de la obra son creados, y la distancia que, con todo ello, los separa de nosotros.

Solamente así se hacen resaltar claramente los rasgos de lo grandioso, de lo que tiene valor humano. Aquel acto de configuración artística, al que Nussberger da el nombre de alisadura, aquel acto de hacer resaltar las grandes relaciones, resulta más difícil en los temas vinculados al presente que los otros que llevan consigo la distancia. No podemos percibir los contornos de la gran montaña cuya ladera escalamos por caminos pedregosos, ya que su majestad sólo la percibimos claramente desde lejos. También en esto reconocemos la importancia del mito para la tragedia griega, cuyas figuras iban acompañadas de la perspectiva, que elimina lo pequeño y hace resaltar lo grande.

Es posible que al convertirse la tragedia en drama histórico en nuestro sentido actual, la tragedia escapara a un peligro. No podríamos considerar como casual la relación entre Temístocles y estas piezas de Frínico. Y aunque no tenemos motivos para pensar por ello en piezas tendenciosas, sin embargo, vemos aquí el germen de un desarrollo que no habría unido la tragedia desde fuera con la polis, como sucedió en el caso de Esquilo.

Ya hemos hablado de Pratinas y comentado también la noticia que hace de él el inventor del drama satírico. También escribió tragedias, y la indicación de que además de 32 dramas satíricos escribió también 18 tragedias, nos permite reconocer que, si tal indicación nos ha sido transmitida correctamente, el drama satírico, que gracias a él fue recobrado para la escena, figuraba en primer término en su actividad. Es muy probable que el autor que restableció a los sátiros en sus derechos, quiso de momento conquistar para los dramas satíricos un ámbito mayor, antes que el desarrollo que consagró su puesto fijo detrás de la trilogía trágica.

En Frínico, como en Pratinas, vemos a los hijos Polifrasmon y Aristias continuar la obra de los padres. Encontraremos la misma relación en los grandes trágicos y por ello reconoceremos la importancia de la tradición familiar, que no sólo en esta rama del arte clásico fue de la máxima importancia.



2

Esquilo

Salimos del terreno de los testimonios que por medio de la interpretación hemos tratado de hacer comprensibles, y nos encontramos ante las obras mismas que se nos han conservado, y en seguida nos hallamos en presencia de tal fuerza y profundidad de creación que no podemos comenzar de otra manera más que confesando que todo nuestro deseo de comprender y nuestras explicaciones no pasan de ser una obra fragmentaria. Surge una pregunta acuciante, que la labor de esta clase plantea continuamente y a base de la cual a menudo se ha tratado de poner en duda la eficacia de la ciencia literaria como tal. ¿Qué es en realidad lo que describimos con el análisis de una obra de arte? Con nuestro afán de comprender, ¿qué es lo que esperamos, que no sea sino una división en partes, detrás de las cuales desaparece el sentido del todo? Rozamos la cuestión acerca del acto mismo de la creación literaria. ¿Nuestra búsqueda ha de entenderse en el sentido de que queremos espiar al autor, que construyendo y ordenando crea su obra a base de una suma de elementos? Cuando hemos preparado científicamente todos estos elementos y además hemos demostrado la relación que existe entre ellos, ¿hemos comprendido ya entonces al autor y a su obra? ¿Los hemos comprendido, por ejemplo, como si pudiéramos decir que ya sabemos cómo se hace todo esto? No es posible subrayar con palabras la insuficiencia de tal concepción. De ella brota la profunda desconfianza que actualmente abrigamos contra el echar una "ojeada al estudio del autor", contra "la pericia en el arte", "la práctica artística". Aquí parece llegar un nuevo conocimiento realmente liberador, procedente de

aquella psicología que de momento en otro campo ha puesto en primer término enérgicamente el problema de la creación artística. Con ayuda de esta psicología, entendemos la obra de arte no a causa de la disolución y transformación del antiguo Estado aristocrático. Ya tocaban a su fin los años de su infancia, cuando en 510 se cerró la época de la tiranía, época que, a pesar de la larga paz y del florecimiento de la ciudad, no había podido traer la solución definitiva de los conflictos. Un noble, Clistenes, subió al poder, y creó aquel orden que había de constituir la base de un vigoroso desarrollo. Esta polis ática es, como todo fenómeno histórico, algo único, y su nombre de democracia no nos acerca más que al borde de su comprensión. Por lo menos podemos pensar en aquella democracia ática en la que Cleón llevaba la voz cantante, y su peor enemigo, la demagogia, llevó a Atenas desde su gloria al fondo de un precipicio. El orden fundado por Clistenes aseguraba a cada ciudadano fundamentalmente la misma posición ante la ley, y no excluía que hasta la época de Pericles los mejores hombres de acreditados linajes nobles, en posición preeminente que voluntariamente se les reconocía, pusieran su saber y su poder al servicio de la comunidad. Es una de aquellas épocas felices en la historia de los pueblos en las que la voluntad del individuo tiene la conciencia de que es parte de un gran todo. Y si formulamos la pregunta de si este espíritu hizo que Atenas resistiera sus graves crisis o, viceversa, creció bajo la presión de ellas, probablemente contestaremos acertadamente si hablamos de aquella relación mutua entre lo personal y el ambiente, que es la base de la mayoría de los grandes fenómenos de la historia.

Cuando Esquilo era un efebo, el Estado recientemente fundado parecía en los primeros años de su existencia condenado ya a la ruina. Los reyes de Esparta avanzaban hacia Atenas y, entre otros, habían ocupado el pueblo donde había nacido el poeta; los beocios se acercaban a través del Citerón no como el producto de procesos primarios de una estructuración que calcula y sopesa, sino como el todo que es como figura creada frente a sus partes. Lo que hay al principio no son las líneas del cuadro aisladas, las piedras separadas del edificio, sino el contorno del conjunto, tal como al artista se le aparece en la mente por medio de aquel impulso de dar forma significativa, aquel impulso que existe en el ser humano, pero que en él se ha elevado a una magnitud creadora. No negamos que hay grados en la formación de la obra de arte, en las cuales se realiza reflexivamente una labor de pulir, modificar y añadir. Pero como esto se realiza siempre en consideración a la forma del

todo, por ello esta forma existe ya desde el principio y no es el resultado de partes juntadas previamente. Pero nuestro trabajo consiste en abarcar y describir esta figura como un organismo que en sí posee la riqueza de un ser vivo. A este trabajo pertenece la búsqueda de las partes, pero que ya no consideramos como los elementos primarios en los que la obra de arte puede volver a descomponerse; a él pertenece también la cuestión acerca de la estructura, que nosotros entendemos como expresión de lo espiritual y no ya simplemente como resultado de la habilidad técnica. Y debido a que la forma no se estructura en el espacio vacío, pertenece a este trabajo la cuestión relativa a la personalidad y al ambiente del autor, en los que se encuentra preparado todo aquello que se junta para formar una figura con sentido, mediante un proceso que presentimos más bien que comprendemos. Con cuestiones de esta índole es como comenzaremos a hablar de Esquilo.

Con el año de su nacimiento, pues nació en 525/4 en Eleusis, como hijo del noble terrateniente Euforión, se nos da toda la grandeza de la época en la que se desarrolló Esquilo como adolescente y como hombre. Cuando vino al mundo, aún no habían desaparecido para Atenas las graves conmociones que se habían producido y los calcidios asolaban detrás del Ática la costa del Euripos. ¿Quién podía dejar de reconocer la intervención de los dioses, que mantenían su mano protectora sobre Atenas, cuando, en el último instante, una disputa de los reyes de Esparta frustró el ataque del Peloponeso y así, además de la victoria sobre los restantes enemigos, hizo posible la obtención de grandes territorios?

Pero que la tierra del Ática se hallaba bajo la protección de los poderes divinos que en ella moraban, había de verse de un modo aún más glorioso en la época en que Esquilo era ya un hombre. Una historiografía que parecía haberse propuesto el reducir a la medida del término medio todo aquello que poseyera una inquietante grandeza, se basó en indudables exageraciones de las cifras de tropas que la tradición cita a propósito de las guerras de los persas, para rebajar estos combates a la categoría de expediciones poco importantes que el imperio persa emprendió contra un pueblo pequeño situado al margen de su esfera de intereses. Solamente rozamos la cuestión de si en esas condiciones podría concebirse al gran rey como jefe de tales fuerzas de combate; para nosotros sólo es esencial la importancia que el combate tuvo para Atenas. Cedamos la palabra, para la etapa decisiva, a un historiador de la categoría de Ulrich Wilcken, el cual ha restablecido en sus derechos, porque es la verdadera, una opinión que fue tildada

de fruto del entusiasmo humanístico: "Ahora, en que la Hélada iba a convertirse en una satrapía del imperio persa, se trataba de lo supremo y de lo definitivo, de la cuestión de si el pueblo griego había de desarrollar en completa libertad sus energías o había de dirigirse, bajo la presión del imperio oriental, hacia una paulatina orientalización con falta de libertad y con el dominio de la clase sacerdotal." Con ello se ha dicho lo esencial; lo que amenazaba a Grecia en el caso de someterse voluntariamente, no era una dura tiranía, porque ésta nunca la había ejercido en general el régimen persa sobre sus pueblos; tampoco era la destrucción de su vida económica, ya que precisamente ésta no era muy mala en el gran imperio, sino que se trataba de aquella libertad que fue lo único que garantizó la vida espiritual de los griegos en los decenios siguientes.

Ha sido preciso hablar aquí de cosas conocidas, porque la crisis de esa época tiene un doble significado para el objeto que nos ocupa. En la decisión inquebrantable con que Atenas, ante la destrucción, opone su fuerza a la agresión del gigantesco imperio, en lo imperturbable de su voluntad, que no retrocede ante el abandonar la propia ciudad, reconocemos de nuevo la actitud del hombre trágico, tal como en los decenios siguientes pisa la escena trágica, en el vigor de su voluntad, que no sabe de compromisos, tanto si le espera la victoria como la destrucción. Este paralelismo no es casual. Sabemos que la tragedia llegó a su perfección cuando el genio de Esquilo y la gran época de Atenas coincidieron. Por otro lado, sin embargo, las guerras de los persas constituyen el capítulo decisivo de la biografía de Esquilo. Nada expresa esto de un modo tan elocuente como la inscripción funeraria que el autor redactó para sí mismo. No pregona, *exegi monumentum aere perennius*, sino que indica que estuvo en Maratón, y ésta es la gran gloria de su vida, que quiere que la posteridad conozca.

Hasta bien entrada la época de Aristófanes, se relacionaba con la generación de los combatientes de Maratón un concepto de acreditada virilidad que había sido acuñado por los grandes años de la lucha por la independencia de Grecia. En Maratón cayó el hermano del poeta, Cinegiro, y en Salamina él mismo tomó parte en la lucha en la hora decisiva. La importancia de todos estos acontecimientos para Esquilo solamente podemos comprenderla con el sentido que tales hechos tuvieron para quienes los vivieron. No era como si los dioses, como poderes lejanos, hubieran influido en ello, sino que, según se creía, los mismos poderes sagrados de la tierra habían participado en la contienda. Como suele ocurrir, también aquí nos

revela un sentido más profundo aquello que llamamos leyenda o anécdota. Cuando el mensajero enviado de Atenas a Esparta en petición de ayuda, corría a través de la soledad del monte Partenion, se le apareció el dios Pan y le encargó que diera a los apurados atenienses la seguridad de su amistad y de su ayuda. El dios cumplió su palabra, y ellos, agradecidos, le erigieron un templo (Herod. VI, 105). En Maratón surgió un hombre vestido de campesino, en medio de los combatientes, el cual con su reja de arado destruía a los persas. Era el héroe Equetlo, que en su nombre lleva el nombre de la esteva del arado y había descendido al suelo sagrado de la patria (Paus. I, 32). Y en la hora crítica de Salamina, viose desde la Eleusis de los Misterios, misteriosas luces llameantes, y desde Egina unos gigantescos seres armados que extendían protectores los brazos sobre las naves griegas (Plut., Tem. 15); desde aquella Egina, cuyos héroes, los Ayácidas, habían sido invocados por los griegos en petición de ayuda (Herod. VIII, 64). ¿Podrían sentir esto de otro modo los atenienses cuando Temístocles, en Herodoto (VIII, 109) dice: no somos nosotros quienes hemos hecho esto, sino los dioses y los héroes?

En este suelo creció aquel profundo saber acerca de la unión indisoluble entre todos los acontecimientos humanos y lo divino, saber que constituye un elemento básico como ningún otro para la tragedia de Esquilo. El pueblo y la personalidad del individuo los vemos también aquí en aquella significativa relación de reciprocidad de que hablamos anteriormente. De aquella polis, en la que los dioses viven y laboran con los humanos, surgió la lucha del poeta por el sentido y la justificación de lo divino en el mundo, surgió su saber acerca de la unidad de Zeus, Dike y Destino, cosas que veremos aún con mayor claridad en su obra, sobre todo en su *Orestíada.*

Es tan esencial lo que para Esquilo nos permite conocer la época en que vivió, que casi no podemos lamentar la escasez de otras noticias y el que no puedan resolverse algunas cuestiones de detalle. El poeta procedía de Eleusis, y tanto en la antigüedad como en la época moderna, este hecho hace que se le haya buscado una relación con los Misterios de Deméter. Hemos de confesar que nada sabemos acerca de esto. En cuanto a la historicidad de la noticia de que Esquilo incurrió en un proceso por haber profanado los Misterios, existen algunas dudas, porque ya los antiguos ignoraban cuál de sus piezas había provocado tal escándalo. Pero si la noticia es verídica, entonces hemos de aceptar también su continuación, de que Esquilo fue absuelto, porque no había sido

iniciado, y había producido escándalo sin saberlo. Nada hay en las piezas conservadas, aun cuando se citaran los más diversos pasajes, que pueda hacer creer que existiera una estrecha relación entre el poeta y los misterios. Su sentir y su pensar religiosos, como veremos mejor más adelante, no apuntan hacia Eleusis.

Algunos años después del suceso de Salamina, Esquilo obedeció la llamada que le hizo el tirano Hierón para ir a Siracusa, cuya nueva colonia recién fundada, Aitne, celebraba con un festival. No podemos determinar con seguridad si el título de la obra fue *Las Eitneanas* o *Eitnai.* Entre los nuevos hallazgos de papiros de Esquilo se encuentra una pieza (Ox. Pap. 20, n.° 2 257, fr. 1), que probablemente forma parte de una *hypothesis* de este festival. Según el fragmento, el drama constaba de cinco partes, cada una de las cuales tenía un escenario distinto. Otro fragmento procedente de los nuevos hallazgos (Ox. Pap. 20, n.° 2 256, fr. 9), que seguramente es esquileano y contiene un discurso de Dike, lo ha atribuido recientemente Eduard Fraenkel con gran verosimilitud a nuestra pieza. No podemos omitir cierto factor de inseguridad debido al hecho de que el índice manuscrito de los dramas de Esquilo menciona una pieza de *Eitnai* auténtica y otra falsa, pero podemos suponer que los nuevos hallazgos se refieren al drama auténtico.

En Sicilia quizás Esquilo volvió a representar también sus *Persas.* En el año 468 le encontramos en Atenas, donde fue vencido por Sófocles en el certamen de la tragedia.

La corte de Siracusa, como las de otros tiranos (nos acordamos, por ejemplo, de Arión en la corte de Periandro), era una corte de las musas. Comprendemos fácilmente que también Esquilo le honrase con su visita. Pero resulta difícil contestar a la pregunta de por qué el poeta, en el crepúsculo de su vida, volvió a abandonar Atenas, para, lejos de la patria por la que había luchado y para la que había escrito sus obras, pasar sus últimos años en la siciliana Gela y morir en ella en 456/5. La antigüedad se lanzó a descabelladas conjeturas; también en relación con esto sale a relucir el proceso a causa de la supuesta profanación de los Misterios, pero nada de ello sabemos con certeza. ¿Es que el poeta, en la evolución política no encontró el cumplimiento de aquellos ideales por los que había luchado en Maratón y en Salamina? Así lo indica Aristófanes en *Las Ranas* (807). Pero no puede hacerse más que conjeturas.

En la cronología hasta ahora tenida como válida para las tragedias de Esquilo, un pequeño fragmento de papiro (Ox. Pap. 20,

2 256, fr. 3) ha provocado una verdadera revolución. Se trata de los restos de un índice de los poetas que presentaron obras en determinado certamen, y de las piezas con las que concurrieron. El diminuto fragmento de esta didascalia presenta toda una serie de problemas muy complicados, en los que no necesitamos entrar en detalle, porque lo que nos interesa se halla fuera de toda duda. La noticia se refiere a un certamen en el que Esquilo obtuvo el primer premio con su trilogía de *Las Danaidas* y el drama satírico *Amymone*. El segundo premio fue concedido a Sófocles, mientras que el lugar tercero correspondió a Mesato, personaje del que nada sabemos, pero cuya existencia queda por lo menos demostrada por medio de este hallazgo.

Ahora bien, la trilogía de *Las Danaidas* de Esquilo contiene como primera obra *Las Suplicantes*, precisamente aquel drama que la investigación, con escasas excepciones, consideró como el más antiguo de los que nos han sido conservados. Se tiene por seguro que hay que colocar su fecha antes de Salamina, e incluso hay quien no vacila en situarla antes de Maratón. Ello tendría sus motivos en determinados rasgos de la pieza que ponen de manifiesto de un modo especial su carácter arcaico. Pero hablaremos acerca de ello cuando tratemos del drama. Esta cronología primitiva se ha hecho actualmente imposible debido a una sencilla reflexión. Según demuestra el hallazgo, la trilogía de *Las Danaidas* se representó junto con obras de Sófocles. Pero de este autor sabemos que representó por primera vez en 468 y también que en tal ocasión obtuvo su primera victoria. Así, la trilogía de *Las Danaidas* no puede ser anterior a 468, pero tampoco pudo representarse en ese año, porque había triunfado. Lo mismo puede decirse con relación al año 467, en el que Esquilo representó la trilogía tebana. Ahora bien, entre este año y el de 458, en que se representó la *Orestíada*, hemos de colocar, pues, la trilogía de *Las Danaidas* y con ella *Las Suplicantes*, que se han conservado. Si un escaso resto de letras en el papiro pudiera completarse hasta formar el nombre del arconta Arquedemides, podríamos asegurar el año 463.

No hemos de ocultar el hecho de que algunos investigadores, entre ellos algunos de la categoría de Max Pohlenz y Gilbert Murray, han rehusado sacar del hallazgo las consecuencias que aquí hemos expuesto, pero los medios por los cuales han querido eludirse tales consecuencias, son en parte impracticables, en parte sumamente dudosos. Ciertamente sabemos que los atenienses pensaban, después de la muerte del poeta, volver a representar sus obras, pero esto se indica en las notas, mientras que nuestra didas-

calia solamente puede referirse a la primera representación en vida de Esquilo. El hijo del poeta, Euforión, venció cuatro veces con obras dejadas por su padre, pero aquí fue precisamente Euforión el vencedor, y además, como en los casos análogos de Sófocles y Eurípides, pensaremos en tragedias de la última parte de la vida de Esquilo, a cuya representación ya no asistió el autor. Pero la idea de que había redactado la trilogía en una fase tan temprana de su labor creadora y que luego la abandonó, de suerte que no se representara hasta mucho tiempo después por él o por sus herederos, no encuentra ningún apoyo, y tampoco corresponde a la idea que tenemos de las relaciones entre la copiosa producción de los trágicos áticos y la gran demanda de obras de los principales autores para las fiestas dionisíacas.

¿Y para qué tanta abundancia de hipótesis evasivas? ¿Estamos justificados para adaptar la cronología de las obras conservadas a nuestra idea de un desarrollo lineal de la producción de Esquilo? La evolución de los grandes genios no suele realizarse de un modo regular y constante, sino más bien en forma intermitente. Pero aun prescindiendo de esta cuestión básicamente muy importante, ¿es que la antigua cronología no ofrece efectivamente la idea de un continuo movimiento ascendente? ¿Acaso *Los siete contra Tebas*, a los que se señala la fecha de 467, no presentan con sus siete pares de diálogo una composición de carácter particularmente arcaico que casi no ofrece parangón?

No nos queda otro remedio que mudar de opinión acerca de la cronología de *Las Suplicantes*, y esto es lo que ha hecho también el autor de esta exposición sobre la tragedia griega en su nueva refundición. Entonces, *Los Persas* resulta ser la pieza más antigua de las que se nos han conservado. La fecha de representación de esa obra es el año 472. Las consecuencias son importantes. Hemos de conformarnos con tener de Esquilo una pieza de las partes más antiguas de su obra creadora. Mientras que hasta ahora el cuadro de sus comienzos y de su fase primera estaba dominada por *Las Suplicantes*, este espacio ha quedado ahora libre. Actualmente podemos valorar con mayor decisión la noticia contenida en la *Poética* de Aristóteles, de que Esquilo fue el que añadió a la tragedia un segundo actor, restringió las partes del coro y aseguró el primer puesto a la palabra hablada. El camino que va desde *Los Persas* del año 472 hasta la *Orestíada* de 458 con sus tres actores indica un progreso sin igual en el empleo de los medios dramáticos de expresión. Ahora bien, sabemos que Esquilo, ya en la 70 Olimpíada (499/96) entró en liza; es decir, que su obra dramá-

tica se inició aproximadamente un cuarto de siglo antes de *Los Persas.* No podemos pensar que estas piezas primitivas estuvieran determinadas por la idea de *Los Persas* ni tampoco por la de *Las Suplicantes,* sino que son mucho más primitivas y en medida mucho mayor están determinadas por las canciones del coro. Gilbert Murray, en el subtítulo de su hermoso libro sobre Esquilo llama a éste *creator of tragedy.* Sólo los nuevos puntos de vista sobre la cronología de las piezas nos ofrecen el espacio histórico para la labor vinculada a este título honorífico.

Todavía hay algo más. Una de las más grandes creaciones del arte humano es la trilogía esquílea, como nos ofrece un magnífico ejemplo de ello la *Orestíada.* Podemos comprobar que los trágicos posteriores abandonaron esta grandiosa forma estructural y más tarde tendremos también ocasión de decir algo acerca de los motivos por los cuales sucedió tal cosa. Pero pronto nos vemos llenos de perplejidad al preguntar cuándo y por quién las tres tragedias representadas fueron unidas en cuanto a su contenido para formar un todo grandioso. Ahora bien, *Los Persas* fue representada en el año 472 como segunda pieza con otras dos tragedias, *El Fineo* y *El Glauco Potnieo.* Como drama satírico les siguió *El Prometeo Pirceo.* Se ha intentado de maneras muy diversas hacer verosímil las relaciones de contenido entre las tres tragedias, pero ello ha conducido solamente a la idea de que no podemos pensar en tal cosa. Así, aquel drama que ahora consideramos como el más antiguo entre los que se nos han conservado, se encuentra fuera de la cohesión de una trilogía de contenido. Es lógica la explicación de que en la época de *Los Persas* no era ésta todavía para Esquilo la forma de estructura usual, y que ningún otro autor más que él fue el que la desarrolló.

Todo esto podremos observarlo en la exposición de la obra, de cuya representación encargóse Pericles de la dirección escénica del coro, pues ya hemos hablado algo acerca del drama histórico, de Frínico como precursor y sobre todo de la porción de historia en que la pieza tiene sus raíces.

La primera parte de la obra describe un estado de ánimo. De modo diferente a lo que ocurre en Frínico, la pieza comienza con la entrada del coro formado por consejeros persas, de cuyo canto se desprende la importancia del ejército enviado contra Grecia y también la preocupación que embarga a los que han quedado, acerca de la suerte que van a correr. En el relato de la reina madre Atosa, del sueño en el que se le apareció una mujer orgullosa que no se dejaba uncir al carro de Jerjes, se condensa la zozo-

bra, hasta que la noticia del mensajero, que precede al derrotado ejército, trae la certeza de la catástrofe. A la lamentación del coro sigue la invocación del difunto Darío, el rey a cuyo nombre iba vinculada la grandeza del imperio. El rey sale de la tumba (hemos de imaginarnos ésta en la orquesta) y revela el sentido de lo sucedido. La *hybris*, aquella arrogancia que rebasa los límites de lo lícito, fue la que impulsó a Jerjes a ir contra la Hélada, y las armas persas ya nunca más deberán levantarse contra el país en el que fracasaron. Hasta el final de la pieza no sube el derrotado rey a la escena, y con los tonos desesperados de la lamentación asiática concluye la pieza.

La batalla de la que se trata en *Los Persas*, fue una batalla en la que combatió el propio Esquilo, el cual tuvo ocasión de experimentar por sí mismo las miserias y el horror, la liberación y la alegría. Toda la grandeza de su concepto religioso del mundo la reconocemos en el hecho de que este tema, como en cualquier otro que el poeta tomó de la mitología de su pueblo, lo configuró enteramente a base de las relaciones con lo divino. Probablemente el relato del mensajero, en el que vivimos la lucha de los helenos por la independencia de mujeres y niños, pero también por la morada de los dioses y las tumbas de los antepasados, constituye el más bello monumento erigido a las horas solemnes y cruciales de un pueblo, pero lo que determina la configuración no es el triunfo de ninguna patriotería, sino la fe profunda en el poder de lo divino.

Por ello se comprende entonces que en esta obra lo individual pase a segundo término, y que no se mencione por su nombre a ninguno de los héroes griegos. Los que han vencido son la comunidad y el poder de los dioses que en dicha comunidad viven. Para comprender claramente el carácter de este arte de Esquilo totalmente arraigado en la comunidad, sólo hemos de pensar en la forma en que el moderno drama histórico, así como la novela, concentran su interés sobre todo y a menudo exclusivamente en los motivos que impulsan al individuo.

Pero comprendemos también que no se pronuncie ninguna palabra de desprecio para el derrotado adversario, en el drama que presenta a grandes rasgos la culpa trágica y el castigo divino. Darío interpreta la expedición contra la Hélada, durante la cual se encadenó simbólicamente el Helesponto, en el sentido de una arrogancia detestada por los dioses, pero mucho antes ya el coro prepara esta opinión. Con aquella marcha ascendente, auténticamente helénica, pero especialmente esquílea, desde el hecho con-

creto hasta el conocimiento general, canta (93) acerca de Ate, acerca de la terrible obcecación que atrae a los hombres a sus redes para que perezcan en ellas. Aquí nos encontramos con una idea básica de la creación literaria de Esquilo, que cada vez va acentuándose más. La existencia del hombre se halla, de parte de los dioses, amenazada constantemente por medio de aquella tentación a la *hybris*, a la soberbia, a la arrogancia, que, en forma de obcecación, de Ate, sobreviene al ser humano. Observamos la lucha del poeta con las últimas cuestiones acerca de la naturaleza de la culpa y del destino, cuando hace que los dioses envíen los males, no de un modo arbitrario, sino que estos males son siempre consecuencia de una falta cometida. Pero esta culpa le sobreviene siempre al hombre como un destino; no que quede eximido de responsabilidad, él mismo sigue siendo el autor de la falta, aun cuando el dios le castigue, como dice Darío:

739 *¡Ah! Cuán pronto vino el cumplimiento de los oráculos! En mi hijo ha hecho Zeus que se ejecuten los divinos anuncios. Imaginábame yo que los dioses habían de tardar largo tiempo en llevarlos a cabo, pero cuando el hombre corre desatentado a su destino, hasta el cielo se junta con él y le ayuda a despeñarse.*

(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

Es preciso captar muy bien la palabra referente al demonio como αυλλήπτωρ (Ag. 1507) para comprender la participación divina y humana que Esquilo reconoce en las calamidades de la humana culpa. Pero el pensamiento del poeta cala más hondo y no se contenta con la idea de unos dioses que por medio de la culpa y la obcecación precipitan a los hombres en la ruina. El dolor que de ello se origina tiene un sentido profundo, es el camino que conduce al hombre a la comprensión y le permite reconocer la eterna validez de las leyes divinas. El aprender y el conocer por medio del dolor es entonces también el camino que recorre Jerjes en *Los Persas*, y aquí vemos ya desarrollarse una idea que con toda su grandeza y claridad domina la *Orestíada*.

Además, en *Los Persas* se advierte ya lo que encontramos también en las otras tragedias de Esquilo. Lo trágico de estos hechos es obra del dios y del hombre por un igual. La ardiente voluntad del hombre tropieza con un orden grande, basado en lo divino, que le señala sus límites y hace que su caída sea significativamente un testimonio de dicho orden. Todo ello guarda relación con las cuestiones que nos ocuparon en el capítulo de introducción.

En la forma de la tetralogía configuró Esquilo las leyendas del

ciclo tebano y en 467 consiguió con ello la victoria en el certamen. *Layo, Edipo* y *Los siete contra Tebas* se unían para formar una trilogía a la cual seguía el drama satírico *La Esfinge*. En las tres tragedias alienta el motivo de la maldición que persigue a la casa de Layo a través de las generaciones, hasta que la sume en lo más profundo de la ruina.

En la concepción de la naturaleza de esta maldición nos revela Esquilo nuevamente una parte de su concepto ético del mundo. Con la idea de que los dioses a menudo no castigan al culpable más que en sus hijos y los hijos de sus hijos, ya Solón había tratado de explicar la forma en que los dioses gobiernan. Esta idea era afín precisamente a la concepción helénica de la unidad del linaje a través de todas las generaciones. Es preciso comprender de un modo vivo la fe a base de la cual ve Esquilo (Coéf. 506) los eslabones vivos de un linaje bajo la imagen de los corchos que impiden que la red descienda al fondo de las aguas. Ahora bien, en Esquilo, la idea acerca de la naturaleza de la maldición de un linaje se ahonda de tal modo, que esta maldición no pasa casualmente a través de las generaciones, arrastrando a la perdición a seres inocentes, sino que continuamente se manifiesta en acciones culpables, a las que sigue la desgracia a modo de expiación.

También aquí nos mostrará la *Orestíada* la completa configuración de este modo de pensar, pero ya se insinúa claramente en la trilogía tebana. La culpa se encuentra en el comienzo del terrible suceso acaecido en la casa real de Tebas. Tres veces ha advertido Apolo a Layo que no engendre hijos; solamente renunciando a ellos podrá mantener la ciudad a salvo. Pero Layo, obcecado, engendra el hijo al cual abandonará, para perecer finalmente en manos de éste. Tal debía de ser en lo esencial el contenido del primer drama, para el cual un nuevo hallazgo (Ox. Pap. 20, n.° 2 256, fr. 2) nos asegura el conocimiento de que Layo pronunció el prólogo, mientras que la segunda pieza *(Edipo)* revelaba al infortunado hijo de Layo el asesinato causado en el padre y el casamiento con la propia madre. Por desgracia, no podemos efectuar ninguna comparación con el drama que se nos ha conservado de Sófocles, pero seguramente se trata de la maldición pronunciada por Edipo sobre sus hijos, de que habrían de repartirse la herencia con la espada. Así, en el drama conservado encontramos ya en el punto culminante el conflicto entre ellos. Tebas es cercada por los Siete, por Polinices y sus compañeros, y vemos a Eteocles en una situación de doble significado; es el protector de la ciudad sitiada, rey responsable y salvador, pero por otra parte es el maldecido hijo de Edipo,

que también él está condenado a la perdición. A base de este doble significado hay que entender la pieza, que en sí, como imagen de Tebas en el peligro y en la salvación, constituye un todo único, un drama preñado de espíritu bélico (Ἄρεως μεστόν), como leemos en Aristófanes (*Ranas*, 1 021), pero como tragedia de Eteocles es solamente una parte del todo. Su situación está de tal modo configurada que de la desgracia de la ciudad se desarrolla en su solitaria grandeza el destino personal de Eteocles en el decurso de la obra.

La pieza se inicia con un parlamento parecido a un prólogo en el que Eteocles habla a los guerreros de la ciudad sobre el peligro y el deber. Es nuevamente el combatiente de Maratón y de Salamina el que hace que Eteocles llame madre al suelo patrio y exija el máximo sacrificio para defenderlo. Un explorador viene a anunciar que el asalto es inminente, y en los desesperados cantos de angustia del coro que se precipita hacia las imágenes de los dioses (como en *Los Persas*, encontramos una construcción que, sin embargo, aquí, como en *Las Suplicantes*, representa un gran altar común a varios dioses) se refleja la apurada situación y el peligro. Pero Eteocles no consiente las desmedidas quejas y orienta a las doncellas hacia la oración a los dioses.

Ahora bien, como parte central de la pieza encontramos los siete grandes diálogos, separados unos de otros por breves partes de coro, entre el rey y el explorador, en los que para cada una de las siete puertas de la ciudad se caracteriza al agresor y por medio de Eteocles se le opone un combatiente tebano. A grandes trechos nos encontramos en esta grandiosa armazón de discursos completamente en el terreno de la ciudad sitiada, cuya apurada situación nos es revelada cada vez más claramente por medio de todos los discursos y cantos precedentes. Pero cuando el explorador anuncia que ante la puerta séptima de Tebas se halla el propio Polinices, entonces se aparece en forma intensa el destino preñado de maldición de los dos hijos de Edipo. Aquí ya no contesta un Eteocles que considera cuidadosamente la protección de la ciudad. Sus primeras palabras, al contestar, son una queja acerca del destino de su malhadado linaje, odiado por los dioses. Pero sabe que no hay escapatoria, más aún —y en ello echamos de ver la concepción esquílea del efecto de la maldición—, hace intervenir su propia voluntad y ahora él mismo desea el duelo fratricida. Esta doble motivación del obrar por medio de la maldición del linaje como fuerza objetiva y por medio de la voluntad en el propio pecho es específicamente esquílea; nuevamente encontramos el δαίμων συλ

λήπτωρ, pero aquí incrementada a un efecto especial por el hecho de que en Eteocles el impulso hacia la sangre del hermano derramada en un crimen inexpiable se une a la inexorable claridad de la conciencia del sentido de lo que ha de venir como última consumación de la maldición. Vemos trocados los papeles. En una parte, en la que Eteocles en discurso hablado responde al canto del coro (hablamos de composición epirremática), éste advierte y trata de retener al rey. Las doncellas, a cuyos gritos de terror ha impuesto silencio el soberano en la primera parte del drama con palabras de viva reprensión, se oponen ahora con acento maternal a la actitud apasionada del rey:

686 Coro:
¿Y aún lo intentas, hijo? No te arrastre esa funesta y loca ansia de pelea que llena tu alma. Desecha de ti ese primer impulso de una mala pasión.
Eteocles:
Pues que el cielo da prisa por el desenlace, láncese viento en popa a las ondas del Cocito, que son su herencia, toda esta raza de Layo aborrecida de Febo.
Coro:
Es un crudelísimo deseo ese que te punza y muerde y te incita a cometer un homicidio de bien amargos frutos, a derramar una sangre que para ti es sagrada.
Eteocles:
No, es la maldición de mi padre que se apercibe ya a cumplirse. Llena de odio y con los ojos secos y sin lágrimas, llégase a mi lado y me grita: "Primero la venganza y después la muerte".

(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

Y cuando el coro le aconseja que ofrezca un piadoso sacrificio para aplacar la cólera de los dioses y eludir el inminente desastre, Eteocles lo rechaza con la obstinación de quien se sabe abandonado de los dioses:

702 *¡Tiempo ha probablemente que los dioses me han olvidado!*
La gratitud del que está condenado a la perdición sólo estupor despierta.

Si en la introducción dijimos que en el ámbito de lo auténticamente trágico, era un requisito indispensable que el sujeto del destino tuviera conciencia de éste en toda su gravedad y profundidad, este requisito se cumple plenamente en la figura de Eteocles como en pocas otras figuras.

"Si los dioses lo han decretado, no hay salida ante la desgracia", son sus últimas palabras (719), en las cuales se eleva ante

nosotros a la trágica grandeza de aquel que supera lo inevitable al aceptarlo con su propia voluntad.

Después de un angustiado canto del coro, el mensajero anuncia luego la liberación de Tebas y la caída de los dos hermanos. Las dos líneas del drama —los apuros de la ciudad y el destino del linaje— han tocado a su fin en un sentido opuesto, y la lamentación por la muerte de los dos hermanos, con la cual se extingue el linaje, constituye el final de la pieza y de la trilogía. Este final, que hace que un conflicto absolutamente trágico termine con la muerte de sus sujetos, es tan significativo, que no tolera la cola que presenta en los textos que nos han sido transmitidos. El heraldo de un gobierno que hubo en Atenas más de cincuenta años después del de 467, anuncia la prohibición de dar sepultura a Polinices, prohibición a la que Antígona se opone apasionadamente. También expresa su punto de vista una parte del coro y critica la disposición del Estado. Se añaden unos parlamentos que, sin embargo, no deciden nada, por lo cual es probable que tengamos ante nosotros intentos más recientes de salvación con una refundición del final para una ulterior repetición de la pieza. Estas intervenciones en una antigua pieza (παλαιά) eran corrientes, según lo demuestran inscripciones, en épocas posteriores, y se comprende porque, bajo la influencia de la *Antígona* de Sófocles y de *Las Fenicias* de Eurípides, se introdujo el motivo de la sepultura en el drama, que concluía orgánicamente con la extinción de la semilla maldita.

Las Suplicantes, sobre cuya cronología ya dijimos algo, empieza como *Los Persas*, pero diferente a *Los Siete*, con la entrada del coro. Éste está constituido por unas doncellas con atuendo extranjero, las hijas de Dánao, que, desde las orillas del Nilo, a través del mar, huyeron a Argos, para no casarse con sus primos, los hijos de Egipto. En Argos, en otro tiempo, su antepasada Io gozó del amor de Zeus, para luego, impulsada por Hera a vagar por medio mundo, encontrar en Egipto la liberación. La patria de la fundadora del linaje ha de dar protección a las doncellas, que en los anapestos de entrada refieren sus cuitas.

Tiene significado simbólico el que la primera palabra de la pieza sea "Zeus". En el mismo comienzo encontramos al dios que para el poeta se ha convertido en la expresión más profunda de su fe, que en su pensamiento subió por encima del padre de los

dioses olímpico, y sin embargo, a menudo tan humano, de la epopeya, hasta convertirse en el defensor del derecho, en el sentido del mundo en general. También en la canción siguiente vemos, en un proceso que se repite constantemente en Esquilo, por medio de las palabras suplicantes de las doncellas, cómo hace irrupción el sentir del poeta mismo, al anunciar:

96 *Él precipita a los mortales en la sima de su perdición desde las altas torres de sus soberbias esperanzas, y sin hacer esfuerzo alguno, que todo es llano para los dioses. Sentada la mente divina en la cumbre del cielo, ejecuta desde allí todos sus designios sin moverse de su trono de gloria.*
(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

Con las doncellas ha llegado su padre Dánao. Sólo que, en comparación, el coro se destaca poco. Aconsejando y exhortando, habla a las hijas, pero, sobre todo, aquello que dice aporta nuevo material para las canciones, como se observa especialmente en 600 y siguientes.

Después del primer canto del coro, Dánao anuncia que se aproxima el rey del país y ordena en tono suplicante a las doncellas que se acerquen a las imágenes de los dioses, que se hallan reunidas en un gran altar (κοινοβωμία). El rey entra con su séquito en la orquesta y escucha en largo discurso alternado, que posteriormente, en la parte de las doncellas, asciende a canto, el motivo de su llegada y la súplica de que se les dispense protección en Argos. Esta extensa escena es importante para nosotros en un doble sentido. Primero observamos en Pelasgos por primera vez la trágica angustia de la decisión. Resulta difícil rechazar a las doncellas, porque invocan a Zeus, que ejerce su autoridad sobre los que buscan protección. Pero también resulta difícil acogerlas, porque ello puede significar una guerra para la ciudad. Cada vez se hace más apremiante la súplica de las doncellas, cada vez más difícil la decisión del rey, que describe su apurada situación con una imagen de fuerza realmente esquílea:

407 *Negocio es éste que pide reflexión profunda. A modo del buzo que desciende al fondo del abismo, necesito yo un ojo perspicaz y nada turbado de la embriaguez, porque estas cosas son daño para la ciudad ni para nosotros felicísimamente se rematen. No quiero que las reclamaciones de los egipcios nos traigan una guerra, pero tampoco por entregaros a vosotras, después que habéis buscado asilo en las aras de nuestros dioses, nos granjeemos el tremendo castigo de aquel dios vengador, huésped terrible que no se aparta del culpable ni en la muerte, sino que le persigue en el seno mismo del infierno. ¿Paréceos, por ventura, que no necesito considerarlo para llegar a una buena resolución?*
(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

Pero al fin vence el coro con la terrible amenaza de ahorcarse junto a las imágenes de los dioses y de este modo atraer infaliblemente una grave mancha sobre la comunidad.

En segundo lugar, observamos en esta parte el pensamiento político del poeta. El rey es soberano en su país, pero comparte la responsabilidad con su pueblo. Sólo puede decidir para éste, pero al mismo tiempo no puede decidir sin la aprobación del pueblo. Esta idea del dirigente que quiere ser consciente de que su obrar es sostenido por la voluntad de su pueblo, responde al ideal político que precisamente hemos visto que era determinante para la Atenas de aquella época. Por lo demás, encontró también su expresión en las circunstancias que reinaban en Argos en aquel entonces. Por ello tampoco es un consentimiento definitivo el que da el rey a las danaidas, sino que llevará el asunto ante la asamblea del pueblo y lo expondrá allí de tal forma que no quede sin éxito.

En la canción siguiente habla el coro del viaje lleno de peripecias de Io, y de nuevo sube de sus palabras victoriosamente. Dánao anuncia el feliz resultado. Los argivos han decidido acoger a las doncellas, y ahora se oye de sus bocas un magnífico canto de victoria para Argos. Dánao anuncia un nuevo peligro. Los egipcios han desembarcado, él corre en busca de ayuda. Ya llega el heraldo de los hijos de Egipto con sus esbirros para apoderarse de las doncellas, que han huido asustadas hacia los dioses del altar. Pero el rey llega oportunamente, hace retroceder a los enviados de los egipcios y ordena que las doncellas sean llevadas a la ciudad.

Ahora bien, esta canción, con la cual se retira el coro, tiene la particularidad de que nos ilustra acerca del sentido de la trilogía, de la cual poseemos la primera pieza. A cada una de las danaidas la acompaña su sierva, tenemos un coro secundario, que hasta entonces permaneció silencioso, pero que ahora canta. Declara que sabe muy bien honrar a Afrodita, la cual gobierna el lazo amoroso de los humanos e incluso asiste a Zeus con su poder. A diferencia del coro de las Danaidas, que, además de Zeus invoca a la virginal Artemis (150. 1 031), este coro de siervas sabe honrar a la diosa que tiene como auxiliares a Himeros y a Peitho, es decir, al Deseo y la Persuasión.

1035 Primer semicoro:

Cipris, tampoco te olvido a ti en mis piadosos cultos. Tu poder con el de Hera iguala casi al de Zeus. Tus golpes, ¡oh astuta diosa!, son temidos de los mortales, y así intentan ganarte con homenaje reverente.

Segundo semicoro:
Acompáñanla siempre, como a su querida madre, el Deseo y la blanda Persuasión, a quien nadie se resiste, y aquella armonía, a la cual ha dado en suerte Afrodita los susurrantes requiebros de los amores.

(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

A partir de aquí se plantea la siguiente cuestión: ¿hacen bien las Danaidas al huir de la alianza con los hijos de Egipto, y por qué huyen con tanto empeño? Ya el rey formula en el primer coloquio esta pregunta, pero no obtiene una respuesta clara. Entonces se trata de una vieja disputa la de si las Danaidas quieren evitar precisamente esta unión con los hijos de Egipto o con la de cualquier hombre en general. En el verso 9 hablan las Danaidas de su αὐτογενὴς φυξανορία. La expresión, que ha sido restablecida de una corrupción del texto mediante una corrección convincente, ha sido explicada de las más diversas maneras. Podría muy bien interpretarse como una innata aversión hacia los hombres, pero también cabe la posibilidad de que sólo quiera indicarse la libre decisión de las doncellas para huir de los pretendientes. También en el curso de la obra recibimos a veces la impresión de que las Danaidas han huido precisamente de esos pretendientes brutales, mientras que en otros pasajes resalta su aversión general y fundamental ante el vínculo matrimonial. Al final del primer drama dice el coro de las siervas que la misión última de la mujer consiste en la unión con el varón. Despreciar a Afrodita, constituye *hybris*, ya que el poder de la diosa es muy grande.

La segunda pieza, *Los Egipcios*, introducía en la escena el coro de los pretendientes. Su contenido sólo puede conjeturarse en lo esencial. En todo caso, los perseguidores consiguieron, por la violencia o por negociaciones, que las Danaidas se casaran con ellos. Estas bodas resultaron ser de sangre, en las cuales los jóvenes maridos hallaron la muerte a manos de sus mujeres, con una sola excepción: Hipermestra perdona la vida a su esposo Linceo. Su destino pudo haber constituido una parte de la tercera pieza, la de *Las Danaidas*. Se había sustraído a la voluntad de su padre y de sus hermanas, por ello se suscitaron quejas contra ella. Entonces acude en su auxilio la diosa, cuyo nombre encontramos al final de la pieza conservada. Con palabras que por un azar afortunado se nos han conservado, anuncia Afrodita su poder:

El cielo sereno quiere acercarse amoroso a la tierra,
y la tierra ansía ta alianza del matrimonio.
A raudales fluye la humedad celeste,
fecundando la tierra, la cual produce para el linaje de los humanos
los pastos de los corderos y el nutritivo pan de Deméter.
El fruto de los árboles, por la humedad del deseo nupcial
alcanza su madurez. ¡Y en todo ello se manifiesta mi obra!

En el poder de la diosa es donde encuentra también Hipermestra su justificación. Esto en modo alguno debe realizarse en un verdadero proceso judicial, para el cual no disponía Esquilo aún de medios, antes de que pudiera introducir en la escena el tercer actor. Es muy probable que Afrodita dispusiera también el castigo de las Danaidas y su ingreso en una nueva alianza matrimonial. La variante de que Dánao puso a sus hijas como premio en una carrera, podría corresponder a esto mismo. En todo caso, la trilogía terminaba con una reconciliación de las potencias contendientes, en el sentido de un orden superior, impuesto a los hombres por los dioses.

La importancia de los versos que se nos han conservado del discurso de Afrodita es inapreciable, puesto que nos revela la manera como el arte de esa época considera el Eros. Aquí no nos encontramos con la pasión del individuo, rayana en lo patológico, de la que tanto se ocupó Eurípides. Este Eros es considerado de un modo completamente cósmico, como fuerza primigenia de la naturaleza; no es en el hombre ningún otro poder que aquel que sostiene en general la vida del mundo. Este Eros es considerado como una fuerza objetiva, y nos imaginamos los cambios que habrían de producirse antes de que Eurípides pudiera introducir en la escena una Fedra que con el incendio de su propio pecho hace arder una casa. Por ello tampoco debemos imaginarnos la alianza entre Hipermestra y Linceo dibujada con colores de erotismo individual. La corroboración de esto, apenas necesaria, nos la ofrece un pasaje de Prometeo (865) que, indudablemente con relación a nuestra trilogía, refiere que Hipermestra perdonó la vida a Linceo por el deseo que toda mujer tiene de ser madre.

El drama satírico *Amymone*, al final de la tetralogía, presenta en la escena a una de las hijas de Dánao a la que se aproxima Poseidón con deseo amoroso.

Aún hemos de decir dos cosas, al hablar de esta pieza. La pri-

mera se refiere a la tragedia esquílea en sí, la segunda al carácter especial del drama.

Aquellos elementos que designamos como acción en el sentido propio de la palabra, se hallan muy desigualmente distribuidos en el drama y se acumulan precisamente en sus últimas partes. Desembarcan los egipcios, llega el mensajero, las doncellas han de ser apartadas bruscamente de su asilo, el rey se acerca con sus soldados y les presta ayuda. La acumulación de hechos de esta parte se contrapone a los extensos cantos y parlamentos de la primera parte, más extensa, en la que solamente la amenaza de muerte de las doncellas actúa dramáticamente sobre nuestra sensibilidad. Esta distribución de reflexión, descripción lírica de estados de ánimo y oración por un lado, y acción por el otro lado, vuelve a encontrarse también en los otros dramas de Esquilo, especialmente en los dos primeros de la *Orestíada*. Aquí podemos hablar de lo arcaico, por muy poco que este concepto pueda explicarnos a Esquilo, y comprobar una separación entre la acción y aquel Logos que descubre las fuerzas internas que la mueven. Podemos ya aludir aquí a la obra perfectamente clásica de Sófocles, en la que la recíproca compenetración de los dos elementos ha alcanzado una última cima.

El predominio de grandes partes de coro en la primera parte del drama se observa especialmente en *Agamenón*, la única pieza, fuera de *Las Suplicantes*, que con seguridad conocemos como la primera pieza de una trilogía. Aquí y allá se añade a la peculiaridad esquílea de la composición, la circunstancia de que estas masas de canto no están destinadas a presentar solamente esta pieza, sino la trilogía entera en su contenido religioso. Además, para *Las Suplicantes* hay que tener en cuenta el papel especial que el coro representa en esta pieza como protagonista propiamente dicho. Todas estas consideraciones explican la coralicidad precisamente de este drama, coralicidad que se considera como un rasgo sumamente arcaico y del que durante mucho tiempo quiso hacerse el argumento principal para demostrar la antigüedad de la obra.

Esto nos lleva a relacionar la idea que se tenía acerca de la gran antigüedad de la obra con la noticia que se encuentra en Pollux (4, 110), de que el coro constaba originariamente de 50 cantores. La leyenda nos informa de que las hijas de Dánao eran 50 y, aun cuando nuestra pieza no contiene ninguna indicación de esta clase, las Danaidas hablan una vez (v. 321) de los 50 hijos de Egipto. Ahora bien, no hemos de dudar incondicionalmente de la indicación de Pollux, porque también los antiguos coros cíclicos que cantaban el ditirambo tenían 50 coreutas, pero a *Las Suplicantes* no puede

aplicarse en ningún caso aquello que ahora sabemos acerca de tiempo de representación. Más bien hemos de suponer para esa pieza los doce coreutas que por otro lado nos vienen atestiguados para Esquilo. Todavía en la *Orestíada* puede demostrarse que éste es el número de coreutas que se encuentran en la escena, mientras en el interior del palacio está asesinando a Agamenón (v. 1 346). Sófocles elevó a 15 el número de cantores del coro.

Aun cuando ya no hay necesidad de suponer para la pieza un número extraordinariamente grande de personas, sin embargo, el escenario de *Las Suplicantes* penetraba un animado movimiento. Dado que en la escena final (v. 977) se dice explícitamente que cada esclava debe ir con su dueña, hemos de suponer un coro secundario de número igual de personas que el de las Danaidas. Además, ni el rey del país ni el mensajero de los egipcios aparecen solos en escena. Éste lleva suficiente número de esbirros para poder llevarse a las doncellas, aquél comparece con soldados en número que pueda bastar para repeler la agresión. En total hemos de calcular aquí un empleo especialmente abundante de figurantes que, sin embargo, en modo alguno podín faltar tampoco en *Los Persas* y en *Los Siete*.

En cambio, el escenario era muy sencillo: la orquesta aún no presenta ningún fondo fijo, sino una estructura medianamente elevada, que aquí representa el ara de la comunidad de los dioses y que estaba provista de estatuas o de símbolos. Que esa construcción era pisada por el coro nos lo hacen creíble algunos pasajes que tienen un sentido de dirección escénica y dirigen a las doncellas hacia el altar o desde él hacia la orquesta (189, 508, 730).

La creación literaria de Esquilo encontró en la trilogía su forma adecuada que le permite salir de cada una de las partes del suceso y ponerse en contacto con aquellas grandes relaciones en las que, y sólo en ellas, se descubre todo su sentido. Así también sólo podemos comprender al poeta por entero en su *Orestíada,* que constaba de las tragedias que se nos han conservado, *Agamenón, Coéforas* y *Euménidas,* así como del drama satírico, que se ha perdido, *Proteo,* y que en el año 458 obtuvo la victoria que permanecerá para ella en la literatura universal en tanto existan seres humanos cuya mente y cuyo corazón estén abiertos para recibir su grandeza.

Comenzamos con la comprobación completamente externa del

número de versos de los tres dramas respectivamente: 1673, 1076 y 1048 y vemos que la primera pieza es al mismo tiempo una exposición de la trilogía entera, tal como hemos podido comprobar que *Las Suplicantes* eran una exposición de la trilogía de *Las Danaidas.*

La escena nos ofrece una nueva visión; por primera vez encontramos la pared de la escena fija que en todas las épocas del drama clásico fue una construcción pasajera de madera y aquí representa el palacio de los Atridas en Argos. Un centinela se encuentra en la azotea y se lamenta de tener que hacer guardia por la noche, obedeciendo a las órdenes de Clitemnestra, para vigilar las señales de fuego, que transmitidas de montaña en montaña, habrán de anunciar a Argos la caída de Troya. Pero no sólo se lamenta de la guardia nocturna a la que se ve obligado, sino que lo que le duele en su corazón es que en la casa de su rey la antigua disciplina ha sido suplantada por la más terrible corrupción. Tiene un sobresalto: las llamas brillan a través de las montañas, anunciando la victoria. Y, lleno de júbilo, da un salto de alegría. Pero en seguida vuelve a entristecerse y sentirse preocupado; probablemente es una idea agradable la de estrechar la mano del señor que regresa, pero un negro presentimiento surge de los muros del palacio que encierra la culpa y el crimen. Por lo que antes dijimos, vemos que este prólogo del centinela deriva de aquel prólogo que en una fase primitiva precedía al canto del coro, para explicar lo que hiciera falta para la mayor comprensión del argumento. Pero ¡en qué ha convertido el arte de Esquilo este medio de explicación del tema! Las palabras iniciales de *Las Fenicias* de Frínico nos hacen comprender la enorme distancia que separa a ambos autores. El prólogo de *Agamenón* está, como parte esencial de la exposición, no solamente incorporado del todo a la pieza, sino que en sus versos se da también todo el estado de ánimo básico del drama, pero sobre todo prefigura aquel contraste en el que en el transcurso de la obra, el júbilo ascendente inspirado por la toma de Troya es ahogado constantemente en el sordo horror que sube de los muros de la mansión maldita.

Esto se percibe también en las canciones del coro de ancianos argivos, que ahora hace su aparición. Es verdad que en los anapestos se habla de Paris, el cual pisoteó la hospitalidad con el rapto de Helena, y por ello no puede escapar a su perdición, pero en la Erinia, que alcanza, aunque tarde, de un modo certero (58), surge a la superficie la idea de culpa y expiación, que constituye un motivo básico de toda la trilogía. Así, la canción siguiente, con sus grandiosos sistemas de estrofas, se inicia al mismo tiempo que la señal del águila que devora una liebre, que anuncia la victoria final al

ejército que en Áulida se dispone a partir, pero al mismo tiempo es un presagio del sacrificio de Ifigenia reclamado por Artemisa. Y en efecto, la diosa impide el viaje de la flota, y Agamenón tiene que enfrentarse a la terrible necesidad de la decisión, ante el dilema de sacrificar a su hija en el ara o sacrificar la gloria y el objetivo de la expedición guerrera. Nuevamente vemos al hombre de Esquilo en aquella apurada situación del destino que, sin embargo, no le exime de la propia responsabilidad. Los Atridas arrojan sus cetros al suelo, de sus ojos brotan las lágrimas, y el hombre se rebela bajo el yugo de Ananke, de la Necesidad. Pero la decisión está en su mano. Nuevamente vemos cómo Esquilo interpreta los hechos humanos a base de la combinación de coacción por parte del destino y la propia voluntad. En el caso de Agamenón, éste se inclinó bajo el yugo de la Necesidad y dirigió el sentido hacia el Crimen (218). De un modo despiadado se nos descubre el cuadro de la virgen que implora por su vida a unos oídos sordos para ella. Nuestra parte va mucho más allá de la importancia de un relato de lírica coral como el que, por ejemplo, intercala a modo de adorno Eurípides: un eslabón de aquella terrible cadena de Culpa y Expiación acaba de ser forjada. Ifigenia ha sido sacrificada, la flota ya puede partir, pero despiertos permanecen el Odio y la Venganza de Clitemnestra en el palacio de los Atridas (155). Las palabras alusivas del prólogo del centinela han adquirido una mayor profundidad.

El vigoroso canto aparece dividido en una triple forma que encontramos a menudo en Esquilo. En medio del oráculo del águila con su siniestro presagio y la consumación en el sacrificio de Ifigenia, resuena en forma muy significativa, conduciéndonos desde la angustia hacia las cumbres de la liberación, aquel magnífico himno a Zeus, en el que debemos detenernos brevemente por constituir el testimonio más impresionante de la religión de Esquilo.

160 *¡Oh, Zeus, quienquiera que tú seas, yo te invoco con este nombre, si con él te agradas de ser invocado! Porque bien considerado todo en mi mente, para arrojar de mí estas vanas inquietudes, no hallaré en verdad quien con Zeus pueda compararse.*

(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

Aquí se emplea la antiquísima forma religiosa del himno de invocación. Su última raíz es la idea ampliamente difundida por el mundo entero del mágico poder del nombre: el que quiera llegar realmente hasta el dios con su invocación, tiene que llamarle por su verdadero nombre, y si tiene varios, con todos sus nombres. Pero, ¡qué significado tan profundo ha adquirido la forma antiquísima en

Esquilo! Aun cuando empiece con Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστίν, en el "quienquiera que tú seas" no se expresa la duda sofística acerca de la cognoscibilidad de su esencia, sino la abundancia del corazón, que ya no sabe hablar de su dios por medio de palabras. Pero al mismo tiempo expresa que este dios es superior a aquel que la poesía de Homero mencionaba con el nombre de Zeus. Ya hemos indicado anteriormente que el sentimiento religioso del hombre griego no podía encontrar su satisfacción en el mundo de homéricos dioses olímpicos. Hemos encontrado en el éxtasis un camino que fue recorrido por la religiosidad griega en muchos cultos de misterios, no solamente en los de Baco, y sabemos que otro camino muy distinto nos introduce en el interior de la filosofía de los griegos. En ambos casos se trata de un ulterior desarrollo de la religión homérica en el marco de su tradición, como se intenta en un tercer camino cuya cima viene representada por Esquilo. Ya Píndaro con crítica ética se enfrentó a los mitos tradicionales, de lo cual atestigua su recusación de la leyenda de Pelops en su forma usual en el primer canto olímpico y en el noveno, el de la disputa en torno al trípode entre Apolo y Heracles. Pero mientras él toma simplemente la intrascendencia moral de lo referido, como motivo para su recusación, Esquilo cala mucho más hondo. Para él, la figura de Zeus supera la de todos los otros dioses, en sus manos descansa el derecho, que él hace triunfar en el decurso de las cosas, y hasta tal punto está su gobierno entretejido en este mundo, que viene a ser el sujeto de su sentido propiamente dicho. Así lo expresa el poeta en el himno de Agamenón.

176 *A aquel dios que encamina a los mortales a la sabiduría, y dispuso que en el dolor se hicieran dueños de la ciencia. Hasta en el sueño mismo el penoso recuerdo de nuestros males está destilando sobre el corazón, y aun sin quererlo nos llega el pensar con cordura. Don del dios, que sentado en augusto trono rige con diestra vigorosa la nave de nuestros destinos.*

(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

Aprender por medio del sufrimiento: aquí, como en otros pasajes de la trilogía, se expresa lo que constituye el sentido de los hechos, o una parte de este sentido, puesto que el todo solamente lo tenemos en las manos cuando le añadimos el otro conocimiento: el que la hace, tiene que pagarla, dice un antiquísimo proverbio (Coéf. 313). Obrando, cae el hombre en la culpa, toda culpa encuentra su expiación en el sufrimiento, pero el sufrimiento lleva al hombre a la comprensión, y la comprensión al conocimiento. Éste es el camino de lo divino a través del mundo, tal como Esquilo lo ha visto.

En Zeus encuentra también su solución la antinomia entre la coacción del destino, que a veces se presenta como maldición de un linaje, y el libre albedrío del ser humano. Zeus y Destino significan lo mismo, esto lo dicen las últimas palabras de la *Orestíada*, pero Zeus es también quien conduce al hombre por el camino difícil hacia el conocimiento, a través de la acción y del dolor. "Porque nada sucede en la tierra que no haya decretado el dios" (Ag. 1486).

Después del canto del coro, entra Clitemnestra en la escena e indica a los ancianos la hoguera en el brillante mensaje de la llama que salta de monte en monte hasta llegar a Argos. Poderosa y autoritaria se yergue ante los ancianos. Nos damos cuenta de que no domina solamente a ellos. En la siguiente canción del coro no resuena ninguna fuerte exclamación de júbilo. Solamente la voluntad de Zeus y su implacable juicio es lo que revela la caída de Troya. Pronto vuelve a extenderse la canción hacia la idea general de culpa y expiación, que aquí sube de punto hasta hablar de la venganza que alcanza incluso a los descendientes (374). Esto no se refiere a Paris, pero sí a la casa ante la cual está cantando el coro. Luego se menciona a Elena (402) y se pasa a la maldición que pesa sobre una lucha en la que un pueblo debe derramar sangre por causa de una mujer. El coro, con necesidad interna, pasa a hablar de la culpa, la cual reside en los actos de los Atridas. Y el que la transición del pensamiento no coincida con la división estrófica, sino que pase libremente por encima de ésta, es la expresión formal de su necesidad interna.

Entretanto ha desembarcado el ejército, y vemos que en la obra artística de Esquilo el transcurso calculable del tiempo carece de objeto frente a la configuración de la creación literaria. La concepción del racionalismo de que la canción intermedia del coro representa un lapso de tiempo de duración indeterminada, es rebatida por el claro paréntesis de las palabras finales del coro (475), según las cuales la noticia transmitida por las hogueras recorre la ciudad y esta noticia encontrará ahora confirmación o recusación.

Llega el mensajero, oímos sus exclamaciones de júbilo sobre la patria recobrada, oímos acerca de las fatigas de la expedición y de la tempestad que destruyó una parte de la flota y se llevó a Menelao. Así, se añade a la trilogía el drama satírico *Proteo*, al que sirve de base el relato de la *Odisea* (4, 364).

El que comprende el arte del poeta, percibe de qué forma tan sobrecogedora se encuentran en medio del horror inminente el sentir y el pensar del hombre sencillo, sin ser perturbados por él, como veremos en la figura de la nodriza en *Las Coéforas*. Nuevamente aparece Clitemnestra y triunfa de la duda del coro en cuanto a lo correcto de la noticia transmitida por las hogueras. Ahora sabemos también que ella va a recibir con hipócrita humildad al esposo al que odia, al que durante mucho tiempo ha estado engañando con Egisto.

La tercera canción del coro empieza hablando de Helena, la verdadera destructora de Troya, pero en seguida vuelve al significado del todo, y de nuevo seremos iniciados un poco más en este significado. En un recio tono de confesión, el poeta se enfrenta con la creencia de su tiempo de que los dioses, por una maligna envidia, destruyen la felicidad humana cuando ésta es demasiado grande:

Dice un antiguo adagio que ha mucho tiempo que corre entre los hombres. "Jamás fue infecunda la dicha de un mortal cuando llegó a su colmo, ni murió sin hijos: la buena fortuna tiene un mal sin remedio." Otro es, sin embargo, mi sentir. La impiedad engendra posteridad numerosa, pero toda de su raza. Engendrar dichas es el sino de la casa del justo.

(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

Aquí se nos dice con claras palabras lo que ya creímos reconocer en la trilogía tebana. La maldición, que engendra la culpa como el mayor de los males, tiene su efecto en el hecho de que de ella se produce fatalmente nueva culpa a través de las generaciones y con ello nuevos desastres. No que la *Orestíada* se convierta de este modo en un ejemplo moral en el que se compensen sencillamente la culpa y la expiación, pero sí que vemos el destino y la culpa en aquel encadenamiento indisoluble que determina la estructura interna de la trilogía.

Nos encontramos al final de la primera mitad del drama, y los críticos imbuidos de las categorías aristotélicas y modernas encontrarán a faltar hasta aquí la acción. Hemos conocido aquella forma del drama esquíleo para la cual los hechos externos significan en medida tan escasa el todo, que nunca se le concede un espacio bastante grande a la interpretación de su sentido. ¡Y con qué extraordinaria maestría hace Esquilo que los negros nubarrones se condensen cada vez más sobre el palacio, preñado de maldición, de los Atridas! De un momento a otro va a caer el rayo, lo esperamos con tanta ansiedad como si hubiera de significar una liberación. He aquí

que entra Agamenón en escena. La tristeza de su victoria se manifiesta en sus palabras. Aparece conmovido frente a su propia acción. "Por una mujer, la ruina de todo un pueblo" (823). Clitemnestra arroja la invisible red de su hipocresía sobre el rey, al cual debe seguir en el palacio la horrible realidad, y saborea por anticipado el triunfo en obediencia del triunfador, al que obliga a pisar la alfombra de púrpura, el camino de su muerte, extendida hacia el interior del palacio. Tiene un doble sentido su grito al Zeus de la consumación, con el cual, al final de la emocionante escena, penetra en el interior de la mansión.

El coro ha presenciado el retorno del vencedor, pero se siente embargado por un horror indescriptible. Clitemnestra vuelve a salir de la casa. Con Agamenón ha llegado una extranjera, Casandra, hija de Príamo, a la que el rey ha traído para su mujer. La joven debe morir junto con el rey, por ello Clitemnestra, con amistosas palabras, la invita a entrar en la casa. El silencio, que ningún poeta ha manejado con igual maestría, da su respuesta. Apenas se ha ido la reina, cuando la prisionera Casandra prorrumpe en gritos estridentes. El dios que la obligó a realizar un terrible y nunca recompensado servicio de profecía, Apolo, ha descendido a ella y la hace contemplar el horrible pasado de la casa ante la cual se halla.

Ya hemos oído mucho de los cantos del coro acerca de la culpa y la expiación, hemos reconocido el sacrificio de Ifigenia como un eslabón de esta cadena. Pero ahora la vidente arranca el velo que cubre las cosas, y nuestra vista penetra retrospectivamente muy adentro en la historia cargada de maldición de la casa de Atreo. Esa casa es un matadero humano, la sangre brilla en los peldaños de sus escaleras, y allí están llorando y gimiendo los niños que Atreo mató para servirlos como manjar a la mesa de su hermano Tiestes. Nunca se aparta de esta casa el coro de las Erinias, que en ella se ha embriagado en sangre humana. Así se va propagando el crimen, en él caerá también Agamenón, y tampoco hay escapatoria para Casandra. Ningún análisis puede mostrar el arte del poeta, el cual hace que, después del apasionado éxtasis de las partes líricas, presente con palabras implacables las ideas de destino y culpa con la realidad de la historia de los Atridas. Otra vez vuelven los concisos discursos alternados, las esticomitias, el largo parlamento, y cada vez vuelven las visiones sobre Casandra. En su camino hacia la muerte, al entrar en el palacio, la esclava se eleva a trágica grandeza. Con plena conciencia va hacia la muerte ineludible, próxima parienta de la muerte de Eteocles, que con palabras explícitas de este reconocimiento abandona la escena. Y junto a la grandeza de Es-

quilo percibimos también la humanidad del poeta, cuando hace que Casandra por última vez, impulsada por el encendido deseo de vivir, propio de su juventud, se resiste horrorizada a morir en la sangrienta carnicería que la espera en el interior del palacio, hasta que al fin se resigna, viéndose completamente perdida.

El doble homicidio ha sido perpetrado; el coro, estupefacto, no sabe qué hacer, y entonces se abre la gran puerta del palacio, y vemos a Clitemnestra de pie junto a los dos cadáveres, con el hacha ensangrentada en la mano. Escenas como ésta quiere verlas nuestra imaginación de un modo plástico y recobrar a ser posible la impresión que en los espectadores debía causar el teatro clásico. Pero continuamente tropezamos con los límites de nuestro saber. En este caso y en todos los casos análogos del teatro clásico creemos que era suficiente abrir una gran puerta central, y rechazamos la idea de que en aquella época existiese el *ekkyklema*, máquina rodante sobre la cual podían llevarse hacia la escena desde el interior de la casa escenas prefabricadas.

El crimen ha sido cometido, y Clitemnestra se encuentra junto a sus víctimas. Con palabras vehementes alaba la mancha de sangre que hay en su frente como si fuera una bendición del cielo que humedeciera el campo preparado para la siembra. Se inicia una larga y grave discusión con el coro, que le echa en cara la enormidad de su crimen. Pero aquella mujer autoritaria está lejos de arrepentirse, ningún cambio se produce en su alma. Esto es ajeno al drama de aquellos tiempos. Pero en ella se abre otro conocimiento. La acción que en su encendido apasionamiento ha ejecutado, se le manifiesta claramente como un eslabón de la terrible cadena que rodea la casa de Atreo. La doble faz del crimen que ha sido cometido por medio del destino y de la voluntad, aquellos poderes que en Esquilo encontramos continuamente activos en fatídica convergencia, se le hacen visibles. En su crimen ha actuado el demonio de la casa y seguirá actuando. Clitemnestra quisiera llegar a un trato con él, comprarlo con todos sus tesoros, para que se fuera, pero sabemos con el coro que su intento es vano: el que la hace, tiene que pagarla. Con Egisto, el cobarde amante, el cual se jacta de lo ocurrido, la reina entra en el palacio. Egisto está a punto de pelearse con el coro de indignados ancianos, pero Clitemnestra ha puesto paz entre ellos. Lo sucedido ya basta, su sed de sangre se ha calmado y ha dejado el hastío. Los ancianos deben volverse en paz a sus casas, antes de que también ellos se vean implicados en la cadena del delito y el sufrimiento. Simbólicamente resuenan una vez más las graves palabras: παθεῖν ἔρξαντας (1658).

Del prólogo de la segunda pieza, pronunciado por Orestes junto a la tumba de su padre, sólo tenemos ruinas, pero reconocemos que también aquí era intenso el contenido emocional. Orestes ha llegado de lejos y ahora se encuentra de pie orando junto a la tumba de Agamenón, que es el centro de la segunda pieza, *Las Coéforas*. Puro es su corazón, pero también a él le arrastrará la casa en la corriente de la maldición, puesto que sobre él pesa el mandato de Apolo de vengar en la madre el asesinato perpetrado en la persona de su padre. Ya se acercan unas mujeres, *coéforas*, que traen libaciones para ser derramadas sobre la tumba. Unas terribles pesadillas han impulsado a Clitemnestra a mandar aquellas ofrendas para aplacar al muerto. Pero Electra no puede rogar por la madre, por lo que ella ora es por el retorno de Orestes y por la venganza, mientras vierte las libaciones. Los cabellos y las pisadas de Electra han hecho ya que Orestes, que se mantiene oculto, reconozca a su hermana, se presenta a ésta y Electra saluda en él al padre, al hermano y al rey. Orestes habla de la orden inexorable de Apolo, y ahora sigue aquella grandiosa parte lírica en la que el coro, Electra y Orestes, en un entrelazamiento sumamente artístico, se unen en el *kommos*, el canto junto a la tumba. Una y otra vez es invocado Agamenón en petición de ayuda, en forma arcaica es concebido el muerto como demonio poderosamente activo y es conjurado con toda la magia del culto funerario. Y sin embargo, el *kommos* no se refiere a él únicamente. Ciertamente sería un error afirmar que Orestes se decidiera a dar muerte a su madre impulsado por todas las descripciones que se le hacen de la afrenta recibida por el padre y de los padecimientos de Electra, porque con tal decisión aparece ya en escena. Pero de nuevo recordamos que en los hechos de los hombres actúa su destino decretado por los dioses y su propia voluntad. Ya hemos visto al demonio como αυλλήπτωρ, cómplice en la pasión humana, así el acto de Orestes fue dictado primero a él desde afuera por medio del mandato de Apolo. Por ello al fin debe ser redimido de tal acción. Pero para que antes se convierta para él en algo funesto, debe ser aceptada enteramente por su voluntad. Esto lo experimentamos con él en aquel pasaje del *kommos* en el que habla de la expiación (435). Aquí ya no piensa en Apolo, al cual no vuelve la pieza hasta el momento de la breve exhortación de Pilades (900) y al final de la misma. Los δαίμονες del verso 436 son aquellos poderes de las profundidades en cuyo dominio se mueve todo el *kommos* (475). Orestes tampoco piensa ya en la protección del dios, del que no se acordará hasta mucho más tarde, lo que quiere es la venganza aun cuando ella le cueste la vida (438).

Todavía habla la directora del coro del sueño de Clitemnestra, en el que ésta creyó dar a luz un dragón que le chupaba la sangre del pecho, luego se habla de la artimaña con la que Orestes se acercará al palacio. De nuevo nos encontramos en la mitad de la pieza, antes de que se inicie la acción propiamente dicha. Orestes, haciéndose pasar por un caminante que ha llegado de Focea, comunica a Clitemnestra el fallecimiento de su hijo en el extranjero. La reina no finge al pronunciar unas breves palabras de lamentación. Probablemente debe desear la muerte de Orestes, y sin embargo, cree reconocer también en esta muerte la fatalidad que pesa sobre su casa, para la cual se ha vuelto tan clarividente. Invita a Orestes a entrar en el palacio y lo envía a Egisto. Esto representa el máximo peligro, porque si es que ha llegado con hombres armados, todo está perdido. Clitemnestra ha enviado a la nodriza de Orestes con el mensaje. La buena mujer, sin preocuparse de las miserias y los vicios de la casa, llora con palabras conmovedoras la muerte del niño que ella con tanta solicitud había criado. Cuando el coro le ha indicado que todo puede salir bien, se muestra en seguida dispuesta a decir a Egisto que puede presentarse sin hombres armados.

Después de un canto del coro en el que de nuevo se invoca a las potencias del abismo, se presenta Egisto, que pronto sucumbe a manos de Orestes. Clitemnestra se precipita fuera del aposento de las mujeres, la frase del criado "los muertos matan a los vivos", le hace ver con la rápida claridad de un relámpago lo que ha sucedido. Orestes corre ya en pos de ella. En el terror de la muerte, Clitemnestra trata de despertar en el joven sus sentimientos filiales, continuamente aparece la palabra τέκνον, mientras que Orestes evita pronunciar el nombre de madre. Cuando la reina descubre su pecho, Orestes siente que le fallan las fuerzas de la voluntad, y Pilades, que sólo habla en esta parte de la pieza, debe obligarle a cumplir el mandato del dios. Y entonces lleva a Clitemnestra a la muerte.

En claro paralelismo con *Agamenón*, también este drama, después de una larga preparación, pasa a la acción en varias fases. Y tanto aquí como allá aparece claramente en su final su doble faz. Por más que el coro alabe a la liberada Argos, el homicidio era necesidad y crimen al mismo tiempo. Ya Casandra habló proféticamente de aquel que coronaría el edificio de crímenes de la casa (Ag. 1 283) y el coro presenta (466) después del *kommos* el matricidio como parte de la fatalidad que pesa sobre la familia. Nuevamente, como en *Agamenón*, se abre la puerta del palacio y aparece el asesino de pie junto a sus dos víctimas. Con el último resto de razón lucha por justificarse, se aferra al mandato que le diera Apolo.

En esta escena, que apenas tiene parangón en la escena trágica, la fuerza de las imágenes esquíleas alcanza su punto culminante. Incluso la mejor de las traducciones sólo puede conservar una sombra de ello:

1021 *Mas para que lo sepáis... Porque ni yo sé adónde irá esto a parar. Como caballos desbocados que se lanzan fuera de la carrera, así mis pensamientos se desmandan y alborotan y me arrastran mal que me pese. Ya oigo la voz del terror que se levanta en mi corazón. Ya el corazón se estremece enfurecido. Pero mientras sea dueño de mí, todavía yo afirmaré ante vosotros, amigos míos, yo proclamaré que si maté a mi madre no fue sin justicia. Ella se manchó con la sangre de mi padre, ella se hizo blanco del aborrecimiento de los dioses. Apolo fue el principal autor de mi obra, yo os lo digo, Apolo, que alentó mi audacia y me anunció, por boca del oráculo pitio, que esta acción no se me imputaría a delito. Mas que a retroceder... No os diré la pena. No habría flechero tan hábil que pudiese alcanzar con sus flechas a lo espantoso de tales horrores.*

(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

Vano es su intento por justificarse. Las Erinias, sólo visibles para él, surgen de las sombras, cual figuras horrososas.

1048 *¡Ah, ah! ¡Vedlas, esclavas..., ahí están! ¡Parecen las Gorgonas! ¡Sus vestiduras son negras! ¡En sus cabellos se enroscan multitud de serpientes! Ya no podré yo permanecer aquí un instante más.*

(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

Luego, hostigado por la demencia, huye precipitadamente.

En medio de la profunda paz de las montañas de Delfos comienzan las Euménidas, la tercera pieza. La sacerdotisa de Apolo entra con piadosa oración en el templo, pero vuelve a salir en seguida precipitadamente con muestras de horror. Junto a la sagrada piedra del dios que significa el ombligo del mundo, se halla sentado Orestes con la espada ensangrentada, y a su alrededor duerme la multitud de las Erinias. Entonces se abre la puerta del templo y aparece su interior. Apolo mismo se dirige hacia Orestes, acude a su llamada y no quiere abandonarle. Como la sombra de Clitemnestra incita a las Erinias a que persigan a su hijo, Apolo, el dios de la luz, expulsa de su templo a las hijas de la noche. Anteriormente había enviado a Hermes con Orestes a Atenas:

79 *En llegando a la ciudad de Palas, póstrate a los pies de la antigua imagen de la diosa y abrázate con ella. Allá tendremos quienes nos juzguen, y no dejaremos de encontrar palabras con que moverlos, y modo de librarte de todas tus penas, pues que yo te persuadí a dar muerte a tu madre.*

(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

Todavía nos es accesible la antigua leyenda según la cual Apolo, que había ordenado el matricidio, también eximió él solo de culpa a Orestes. Pero la solución de lavar la sangre humana mediante sangre de animales sacrificados, ya no es suficiente para el pensamiento del poeta. Al lado de la antigua expiación por el asesinato, expiación que él no abandona, coloca la solución que su corazón le dicta. Orestes va a Atenas, donde la diosa protectora de la región, Atenea, mediante la fundación del Areópago pone la administración de la justicia en manos de los hombres, que gobiernan conforme a sus estatutos allí donde en épocas más primitivas eran practicados ritos mágicos de purificación.

El lugar de la escena cambia. En Atenas se ve a Orestes sentado junto a la imagen de la diosa de la ciudad. Pronto dan con él las Erinias, y danzando alrededor de su refugio, cantan su canción del encadenamiento, el ὕμνος δέσμιος. Pero no sólo inspiran horror, sino también por boca de ellas habla el poeta, cuando pregonan la bendición de aquel temor que resulta saludable al hombre y sin el cual se desmorona la vida de la comunidad:

389 *¿Qué mortal habrá que no sienta reverencia temerosa al oír de mis labios el ministerio que me confiaron los decretos de la Parca y la voluntad de los dioses? Dignidad antigua y no despreciable ni sin gloria, aunque tenga su asiento en las caliginosas mazmorras infernales del sol nunca esclarecidas.*

(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

Atenea establece el tribunal integrado por ciudadanos de Atenas, y se llega al proceso en el que Apolo mismo comparece ante los jueces de la ciudad y defiende a Orestes contra las Erinias. Pero hemos oído decir al poeta que la sangre de un homicidio no puede lavarse, y que una vez engendrada la culpa, ésta sigue proliferando. ¿Cómo puede Orestes ser absuelto? Su caso es insoluble lógicamente (470), esto se ve en la desagradable riña de la escena del juicio y especialmente en la igualdad en el número de votos. Pero el dios supremo, que rige el mundo según leyes eternas, conoce también la χάρις, aquella gracia que sabe resolver lo que parece insoluble. Su hija predilecta Atenea ha dispuesto que la igualdad de votos equivalga a la absolución. El hombre no puede por sus propias fuerzas salirse del círculo en que la culpa y el destino le han encerrado, pero puede rescatarle la χάρις de los dioses en cuyas manos nos encontramos. Esto es lo que quiere decir el autor cuando su drama, en la última parte, trae a los dioses mismos a la escena. Lleno de alegría regresa Orestes a su patria, y Argos seguirá

siendo la aliada más fiel de Atenas. Nos encontramos en la época en que la alianza con Argos, con su punta dirigida contra Esparta, era de decisiva importancia para Atenas.

Todavía están irritadas las Erinias, y con cantos malignos quieren acarrear males sobre Atenas. La diosa lucha contra ellas con palabras serenas (la mayor parte está compuesta epirremáticamente en su alternación de canto y palabra hablada), hasta que aquellos espíritus vengativos se calman, quieren gozar en adelante de culto en Atenas en calidad de Euménidas y prometen abundantes bendiciones para el país de la diosa. Ya que son espíritus de las profundidades de la tierra, y además del horror de lo subterráneo, es propio de ellas en la religión griega el poder de bendición que se halla latente en las profundidades subterráneas. No son vencidas ni eliminadas del mundo, según Esquilo, sino que son acomodadas a éste con la bendición de aquel saludable temor y con sus dádivas, que según creencia piadosa, envían desde el seno de la tierra.

La tercera pieza de la *Orestíada* es sobre todo apropiada para permitir que reconozcamos un rasgo esencial de la tragedia ática que es de la mayor importancia. El drama se ha iniciado ante el palacio de Atreo en Argos, nos ha llevado a Delfos, su fin y su solución los encuentra en el suelo de Atenas. Así, todas las preguntas de que está llena esta trilogía, quedan completamente incorporadas a la vida de la sociedad ateniense. El que en ello quisiera ver una actualización del mito acomodada al espectáculo, no podría comprender nunca lo que es realmente la tragedia ática. Aquí no se trata de llevar ideas al tema para hacer que éste cobre realismo, aquí la configuración de la creación literaria se realiza a base de un saber verdaderamente religioso acerca de la santidad del suelo patrio.

El tribunal en cuyas manos la propia Atenea pone el derecho que procede de Zeus, es aquel Areópago que pocos años antes de la representación de la *Orestíada*, había sido sañudamente combatido. La estructura única de la polis ática, que había resistido a la grave crisis de los años de los persas, comenzaba a ceder ante la presión de la radicalización de la democracia, y Efialtes había conseguido despojar al alto consejo del Areópago, portador de la tradición política, de todos sus derechos menos la jurisdicción en

los asuntos de sangre. Esquilo no pone en sus Euménidas, que no son una pieza tendenciosa, ninguna protesta contra este hecho. El Areópago fundado por Atenea, al igual que aquel de la época en que se representó esta obra, sólo tiene en sus manos la jurisdicción en los asuntos de sangre. Pero lo que inspira serios temores al poeta es el espíritu de esta evolución, e inspirándose completamente en el mundo de su pensamiento ético, hace que Atenea diga en el discurso de fundación:

696 *Oíd mi consejo, ciudadanos que habéis de mirar por la República: no rindáis culto a la anarquía ni al despotismo, pero no desterréis de la ciudad todo temor, que sin temor no hay hombre justo.*

(Fernando Segundo Brieva y Salvatierra)

Tampoco aquí se le ha impuesto actualidad a la pieza, como ocurre a veces en los ataques de Eurípides contra Esparta. Su tragedia es política en el sentido más noble de la palabra, en el sentido de la educación, que no se añade a la obra de arte como una intención, para destruir así infaliblemente tal obra de arte, sino que se produce por medio de la fuerza viva que en ella se contiene.

En el capítulo de introducción hemos tomado posición ante la cuestión de si la intención educadora es compatible con la gran obra de arte y debe exigírsele al autor. Lo correcto nos pareció que se encontraba en Goethe y no en Lessing, aunque en modo alguno excluimos para el teatro ático escenas en las cuales el autor trágico se dirige directamente a su público. El ejemplo más grandioso de que esto puede suceder sin que se rompa el marco del drama, lo ofrece *Las Euménidas*.

El pasaje que acabamos de citar procede del solemne discurso de Atenea con el cual anuncia antes de la votación, que el Areópago debe ser para siempre un refugio de la justicia para Atenas. Comienza con las palabras (681): "Oye entonces lo que voy a fundar, pueblo de Ática." Planteamos la pregunta, que de momento afecta a la técnica teatral, de a quién se dirigía aquí Atenea en la realidad de la representación, para luego aprender otras cosas. El racionalismo se ve tentado a colocar en el escenario, junto a los bandos contendientes y junto a los jueces, a un grupo de personas silenciosas que habían de representar al "pueblo de Ática". No necesitamos más que considerar el *ethos* del lugar para conocer que la solución más sencilla es la correcta. La diosa de Esquilo a nadie más estaba dirigiéndose que al pueblo mismo de la ciudad reunido en el teatro. El libre juego en la orquesta permitía fácilmente este dirigirse a los espectadores que nos muestra claramente

el vínculo que unía la obra de arte a su comunidad, un vínculo que actualmente apenas podemos concebir. Aquella unidad de la vida cultural que tanto anhelamos, aquí fue plena realidad histórica en aquella tragedia que, completamente nacida de la polis, se dirigía de nuevo completamente a ésta.

Cuando el arte se desprende del suelo primigenio de la cultura de la comunidad, corre el peligro de distanciarse cada vez más de esta comunidad, proceso que desemboca en el absurdo de *l'art pour l'art* y produce criaturas anémicas que en seguida mueren. Como todo arte verdadero, la tragedia ática, como lo más contrario que puede concebirse a semejante monismo estético, extrae sus fuerzas directamente de la vida de la nación; no solamente extrae sus fuerzas, sino que incluso está en ella incorporada completamente. Por ello comprenderemos que la tragedia de Esquilo y Sófocles no fue alimento espiritual de una minoría, sino que constituyó la gran fiesta de todo el pueblo. Ciertamente no queremos negar la laguna producida por la ausencia de los esclavos que, por lo demás, en gran parte no eran griegos, pero el demos, que políticamente estaba unido en la igualdad de derechos, constituía incluso ante la obra de arte una unidad. Los escépticos creen que en último término los trágicos sólo eran comprendidos por una parte del público y que eran completamente extraños ante el resto. No necesitamos contestarles con reflexiones de carácter general, ya que la historia misma refutará su error. Las comedias de Aristófanes, aquellos jugosos testimonios de la vida de la sociedad ateniense, están llenas de alusiones, citas, parodias, que llegan hasta la época primitiva de la tragedia. Nunca habría podido Aristófanes conquistar de un modo tan indiscutible la escena cómica de Atenas, si todo ello hubieran sido remiendos literarios que hubiera puesto a sus obras y no más bien cosas con las cuales penetraba en la vida intelectual de su ciudad. La tragedia ática nos muestra muchos grandes rasgos, y uno de los mayores es aquel vínculo que la une indisolublemente a la vida y al pensamiento de su pueblo, vínculo que convierte ese arte en un arte social en el sentido más noble de la palabra.

Todavía ha quedado fuera de nuestra consideración un drama, el de *Prometeo encadenado.* Su comienzo nos lleva a un primitivo paisaje en el que por orden de Zeus, Hefesto, con sus esbirros Cratos y Bía encadena al titán a una peña. El régimen de Zeus es un gobierno creciente y cruel. Prometeo, que también era un titán, se pasó a su bando cuando Zeus venció al linaje de los titanes y subió al trono. Pero Prometeo robó el fuego, y así salvó a la raza huma-

na, a la que Zeus quería destruir. Ahora está encolerizado el nuevo dios y ha condenado a Prometeo a un castigo que excede toda medida. El coro de la pieza está formado por las Oceánidas, que en el borde del mundo salen a la superficie de las aguas para escuchar el destino del Paciente y acompañarle con su sentimiento y sus reflexiones, por medio de la palabra hablada y del canto. El desarrollo de la pieza, se hace posible por medio de varias personas que se acercan al encadenado. Aparece el propio Océano, el cual con su prudente exhortación a la resignación y paciencia, se opone en vano al orgullo de Prometeo. Entra asimismo en escena Io, que también ha sido víctima de Zeus. Ha despertado el amor en el pecho del rey de los dioses, pero los celos de Hera la impelen ahora a ir errante por el mundo. Lamenta su desgracia, y se entera por boca de Prometeo del extraordinario vagar que la espera a través de tierras desérticas y de que su salvación le vendrá del dios en Egipto. De la misma manera que Zeus, que se halla sobre ambos destinos, los coloca en relación significativa, así también la redención de Io hace suponer la redención del titán, que se efectuó en otra pieza posterior de la trilogía. Heracles, descendiente de Io, será el que traerá la liberación y la reconciliación.

El tercer personaje que entra en escena al final de la pieza es Hermes, el mensajero de Zeus. Prometeo, como hijo de Temis, a la que en otro tiempo pertenecía el oráculo de Delfos, posee una profunda clarividencia de los sucesos del mundo. Por encima de todo se encuentra Ananke, la Necesidad, cuya dirección corre a cargo de las tres Moiras o Parcas y de las Erinias que nunca olvidan (516). De la misma manera que Zeus derribó a su predecesor, así también él puede caer, y caerá, porque no conoce el secreto que Prometeo conoce; el referente a aquella unión, con Tetis, de la cual nacerá el hijo más poderoso y de más poderosas armas que puede derribarle. En su propio dolor e ignominia, Prometeo se alegra de lo que le espera al dios hostil, pero Zeus le oye y envía a Hermes para que le arranque su secreto. Sin embargo, el titán guarda silencio y antes que hablar prefiere que caiga el rayo de Zeus y junto con el coro de las Oceánidas, que se encuentra a su lado, sea precipitado al mar desde la montaña que vuela hecha pedazos.

A pesar de que no dejamos de reconocer los rasgos de una gran creación literaria, sin embargo, no podemos tampoco callar las dudas quc tenemos acerca de su autenticidad. Hasta el día de hoy existe una gran discrepancia en esta cuestión, y el hecho de que sean expertos sobresalientes de la tragedia los que encontra-

mos en los diversos bandos, hace evidente su dificultad. El lenguaje y la métrica, sobre todo aquella sencillez que se aparta de la de los restantes dramas, y el parecido que guarda con el lenguaje corriente de la vida, ofrece rasgos de algo no usual. Pero actualmente se considera que estos solos motivos no son suficientes para descartar un origen esquíleo. Y lo mismo cabe decir de cosas absurdas en la realización escénica, por ejemplo, del regateo acerca de si ha de repetirse o no aquello que es referido por Prometeo o de lo cual ya se ha hablado (615, 621, 631).

El problema se ha centrado cada vez con mayor claridad en la cuestión de si el contenido de la pieza puede integrarse en la obra de Esquilo. Desde los comienzos hasta la *Orestíada* observamos, profundizada, es verdad, a lo largo del desarrollo, pero en modo alguno alterada en ninguno de sus rasgos esenciales, la idea de aquel Zeus que él mismo constituye el derecho y el sentido del mundo, que es una misma cosa con el Destino, como se afirma al final de la *Orestíada*. En *Prometeo*, en cambio, Zeus es el tirano, de poder reciente, que castiga inexorablemente un delito, porque tal es sin duda el robo del fuego en el orden cósmico, y que se ha olvidado de la anterior ayuda. Su trono no está establecido para siempre, el Destino puede derribarle, porque por encima de él se encuentran las Moiras. Lo que no hemos de olvidar en modo alguno es el hecho de que de las 90 piezas que según la Suda escribió Esquilo, de las 79 piezas cuyo título nos es conocido, sólo tenemos seis con las cuales poder comparar el *Prometeo*, y esto apenas resulta tranquilizador frente a los puntos en que estos dramas puedan coincidir. Pero hemos de tener en cuenta que nuestra pieza, si es que es de Esquilo, formaba parte de una trilogía. No formaba parte de ella el *Prometheus Pyrkaeus*, el cual, como drama satírico, cerraba aquella trilogía de la cual poseemos *Los Persas*. Pero con seguridad sabemos algo del *Prometheus Lyomenos*, el cual fue el autor de la liberación del sufriente y de su reconciliación con Zeus. El *Prometeo* que se nos ha conservado alude a esta liberación y reconciliación y también al papel de Zeus, el cual abate al águila que devoraba el hígado de Prometeo, y esto es uno de los argumentos de mayor peso para la autenticidad de la pieza. Al viaje de Io correspondía allá el viaje hacia Occidente de Heracles, en busca de las manzanas del jardín de las Hespérides, y el coro lo formaban los titanes a los que Zeus soltó del Tártaro. La posición de un tercer drama, el de *Prometheus Pyrphoros*, sigue siendo problemática. Sobre todo Pohlenz ha establecido las razones que recomiendan colocar al *Pyrphoros* como primera pieza de la trilogía antes del *Desmotes*

o *Encadenado* que se nos ha conservado. Pero también merece considerarse la posibilidad de que fuera colocado como última pieza. Entonces el contenido habría estado constituido por la reconciliación de los poderes divinos contrapuestos y la reivindicación de Prometeo, lo cual se compagina bien con la estructura de otras trilogías de Esquilo. La cuestión apenas puede decidirse con seguridad, pero en todo caso hemos de tener en cuenta que el desarrollo de la trilogía podría hacernos comprender muchas cosas, sobre todo la idea de Zeus en esta obra.

Colocamos al *Prometeo* entre las obras de Esquilo, pero no compartimos la idea de que el problema de Prometeo haya dejado completamente de ser tal problema. Lo más grave es probablemente el desplazamiento del motivo del robo del fuego. En la obra que se nos ha conservado ha pasado a un lugar completamente secundario, y en el largo relato que hace Prometeo a las Oceánidas (436) ha cedido enteramente el lugar a una extensa narración que hace de Prometea el creador o, como dicen los antiguos, el inventor de todos los bienes culturales humanos: construcción de edificios, empleo de animales domésticos, obtención de minerales, medicina, interpretación de señales, todo lo ha dado él a los humanos y así los ha elevado desde un oscuro vegetar semejante a la vida de los animales a una existencia digna del hombre. Es imposible separar este relato de las preguntas formuladas sobre todo por el pensamiento sofístico acerca del origen de la civilización humana, preguntas que encontramos en el *Protágoras* de Platón. Pero también aquí hemos de conformarnos con decir hasta qué grado se abrió Esquilo a las nuevas ideas en su obra literaria. Pero ante esta insuficiencia de nuestro saber hemos de considerar el hecho de que el *Prometeo encadenado* aparece también aquí en la obra de Esquilo. Sin embargo, no podemos eliminar las dudas que con esta incorporación todavía subsisten.

Durante mucho tiempo habíamos creído que la época clásica posterior aparte de la labor de los eruditos, apenas había conocido a Esquilo, y nos confirmaba en esta creencia la falta de hallazgos de papiros, que tanto han aportado para Eurípides, y para Sófocles, entre otras cosas, un drama satírico. Pero las conclusiones sacadas a base de la ausencia de algo son siempre inseguras. En 1932, el suelo de Egipto dio también algunos fragmentos de obras de este poeta. Algunos versos proceden del drama *Niobe*, según nuestra opinión, algo combatida, de aquella parte de la obra en la que Niobe, después de un largo silencio, declara sus padecimientos e incluso los interpreta en una forma auténticamente esquílea: «Cuando

el dios quiere destruir una familia, hace que en ella aparezca la culpa como causa de la misma". En estas palabras, que ya conocíamos por una cita de Platón (*Rep.* 2, 380a), reconocemos un rasgo fundamental del pensamiento de Esquilo. Otros pocos versos proceden de los *Mirmidones*, el primer drama de aquella trilogía en la que Esquilo dramatizó la *Ilíada*. La pieza refería la ira de Aquiles y la muerte de Patroclo, seguían las *Nereidas* con el destino de Héctor y los *Frigios* con el rescate de su cadáver.

No menos sensacionales que los hallazgos italianos fueron las publicaciones de textos de Esquilo en el tomo 18 (1941) y en el 20 (1952) de los Papiros de Oxirrinco. Para toda una serie de tragedias de Esquilo hemos obtenido fragmentos generalmente muy pequeños o valiosas noticias acerca de la representación teatral. Lo que en la biografía del poeta dijimos acerca de *Eitnai* y con ocasión de la cronología de sus dramas al hablar de *Las Suplicantes*, puede darnos una idea de la importancia de tales hallazgos. Pero lo mejor de ellos es que nos permiten revisar a fondo una frase de la primera edición de la presente exposición sobre la tragedia griega. Allí teníamos que lamentar que de un drama satírico, el de *Diktyulkoi (Los que tiran de las redes)*, habíamos recibido de los hallazgos italianos tan escasos restos que seguía siendo imposible conocer al poeta en esta faceta. Esto había de entristecernos forzosamente tanto más cuanto que voces antiguas aseguraban que Esquilo había alcanzado precisamente la más alta categoría en el drama satírico. Hoy disponemos de elementos suficientes para comprender este juicio y con el mismo respetuoso estupor que en Sófocles admirar la fresca alegría de estos dramas al lado de la solemne seriedad de las obras trágicas.

Al Papiro de Florencia (PSI 1 209) del drama satírico *Diktyulkoi* se ha añadido un fragmento algo mayor de los Papiros de Oxirrinco (18, n.º 2 161), que, según el dato numérico Θ (= 800), procede de la parte posterior de la pieza y nos permite reconstruir a grandes rasgos la acción así como comprender también el estilo. Para lo uno y lo otro ha aportado su excelente labor E. Siegmann.

El drama nos traslada a la isla de Serifo, y en el comienzo, del que nos da una idea el Papiro de Florencia, vemos a dos pescadores esforzándose en sacar del agua un objeto misterioso, pesado, que han cogido con su red. Finalmente se ven obligados a pedir

ayuda. Más tarde nos enteramos de que acudieron los sátiros, guiados por su padre Sileno, y ayudaron a los dos pescadores a sacar del agua una gran caja. De la caja provenían unos extraños sonidos, como gritos de mujer y llorar de niño, y es concebible que los cobardones sátiros huyeran de aquella cosa misteriosa, tal como vemos que hicieron en los *Ichneutai* de Sófocles ante los misteriosos sonidos de una lira. Pero cuando de la caja salió una hermosísima mujer, Dánae, a la que su hijo había abandonado a las aguas del mar, con su hijito Perseo, los sátiros se acercaron de nuevo y se reunieron curiosos alrededor de las extrañas apariciones. Probablemente uno de los pescadores, Diktys, fue a la ciudad, para dar noticia de lo ocurrido a su hermanastro el rey Polidectes. Pero al hacerlo no pensó en qué situación dejaba a Dánae. Ya que inmediatamente se inflaman los deseos del eternamente lascivo Sileno y sume en la desesperación a la pobre joven que acaba de ser salvada, con sus requerimientos amorosos y con sus promesas de los placeres de una vida común. Éste es precisamente el contenido del segundo fragmento, de extensión mayor, del drama satírico. Resulta sumamente graciosa la forma en que el pícaro viejo sabe servirse del pequeño Perseo para la satisfacción de sus deseos en modo alguno platónicos. A continuación ofrecemos los versos en los que Sileno procura ganarse las simpatías del niño para poder conquistar a la madre. No menos graciosos son los anapestos del coro de sátiros, que interpreta la desesperación de Dánae como el púdico deseo de la mujer que durante el largo viaje por mar ha tenido que abstenerse de varón.

786 Sileno:
Cómo se ríe el picaruelo
al ver cómo reluce
mi calva de rojizos destellos.
(6 versos)
al pequeño le hace gracia el falo.
(4 versos)
¡Ese bruto de Diktys, que no quiere darme mi
parte en tan preciosa captura!
¡Fintón, ven acá!
(hace chasquear la lengua)
¡Vamos, alégrate! ¿Por qué tienes que llorar?
Vamos a ver el niño.
Alégrate, corazoncito mío,
yo cuidaré de ti,
jugarás con comadrejas, con los corcitos
y los marranillos.
Dormirás con nosotros, con tu mamá y conmigo, tu papá.
Entonces el viejo y el niño se divertirán.

El viejo dará de comer al niño,
hasta que éste crezca tanto,
que por sí mismo pueda ir a cazar
y él pueda descansar en el bosque.
Podrás coger sin miedo animales salvajes,
y los llevarás a tu madre, para la comida,
lo mismo que los primos, cuyo
compañero tú serás.
Coro:
¡Ea, amigos! ¡Ya se acerca la boda!
Porque ha llegado el momento,
nos anima a la fiesta.
Ya estoy viendo la novia, delante de nosotros,
deseando con ansia divertirse con el amor
y el placer que espera de nosotros.
¿Quién podría extrañarse de esto? Ha estado mucho tiempo
sin hombre, en el mar, en su embarcación,
consumida por las penalidades.
Pero ahora ya contempla alegre nuestro magnífico vigor.

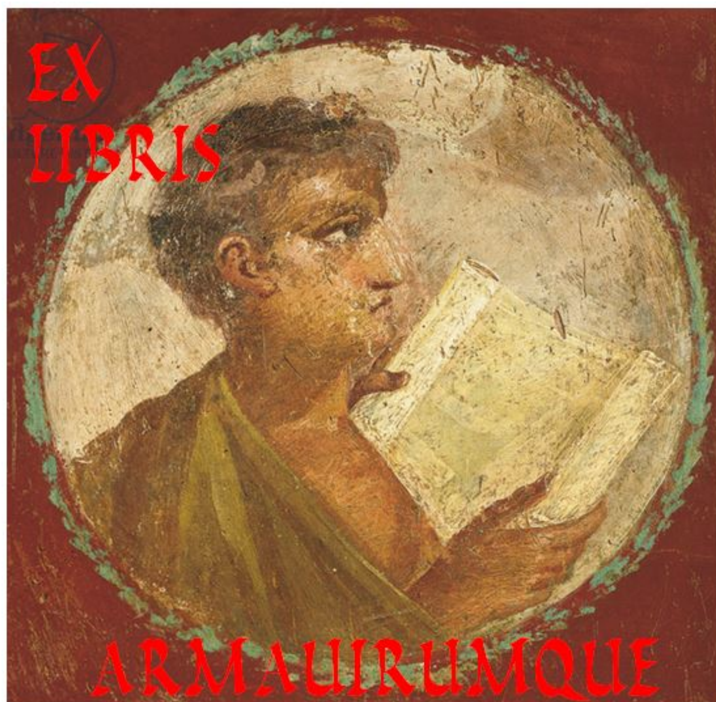
Los autores modernos tuvieron que esforzarse mucho hasta encontrar el camino que conduce a Esquilo, ya que la palabra y el mundo de ideas del poeta no se abren cuando sólo se llama suavemente a la puerta. Goethe, que leyó el *Agamenón* en la traducción de W. von Humboldt (1816), reconoció precisamente en esto la grandeza de la obra. Actualmente vemos en Esquilo el más vigoroso de los trágicos griegos y por la fuerza de su configuración artística y la profundidad de su lucha espiritual uno de los más grandes escritores de la literatura universal. Mas para el modo en que lo trágico aparece en su obra, se desprenden de nuestra consideración importantes comprobaciones. Tanto en la trilogía de *Las Danaidas* como en la *Orestíada* encontramos situaciones trágicas en las que el decreto de los dioses señaló el camino hacia la solución. Si interpretamos correctamente *La Prometeida*, también ocurre en ella lo mismo y la investigación particular de los fragmentos ha hecho que por lo menos de un modo verosímil podamos suponer esto mismo para trilogías de las que ya no poseemos ninguna pieza. Pero tampoco es ajeno Esquilo al conflicto absolutamente trágico. El lóbrego final de *Los siete contra Tebas* indica cómo la historia de un linaje en el terrible encadenamiento de culpa y destino termina con la destrucción de dicho linaje. Sin embargo, en ninguna parte de la obra de Esquilo vemos siquiera indicios de un concepto del mundo absolutamente trágico que considerase como inevitable el trágico final del cosmos y como un final absurdo todos los padecimientos de esta vida. Más bien la creación literaria de Esquilo representa el polo opuesto a una tragedia secularizada y relativizada en la

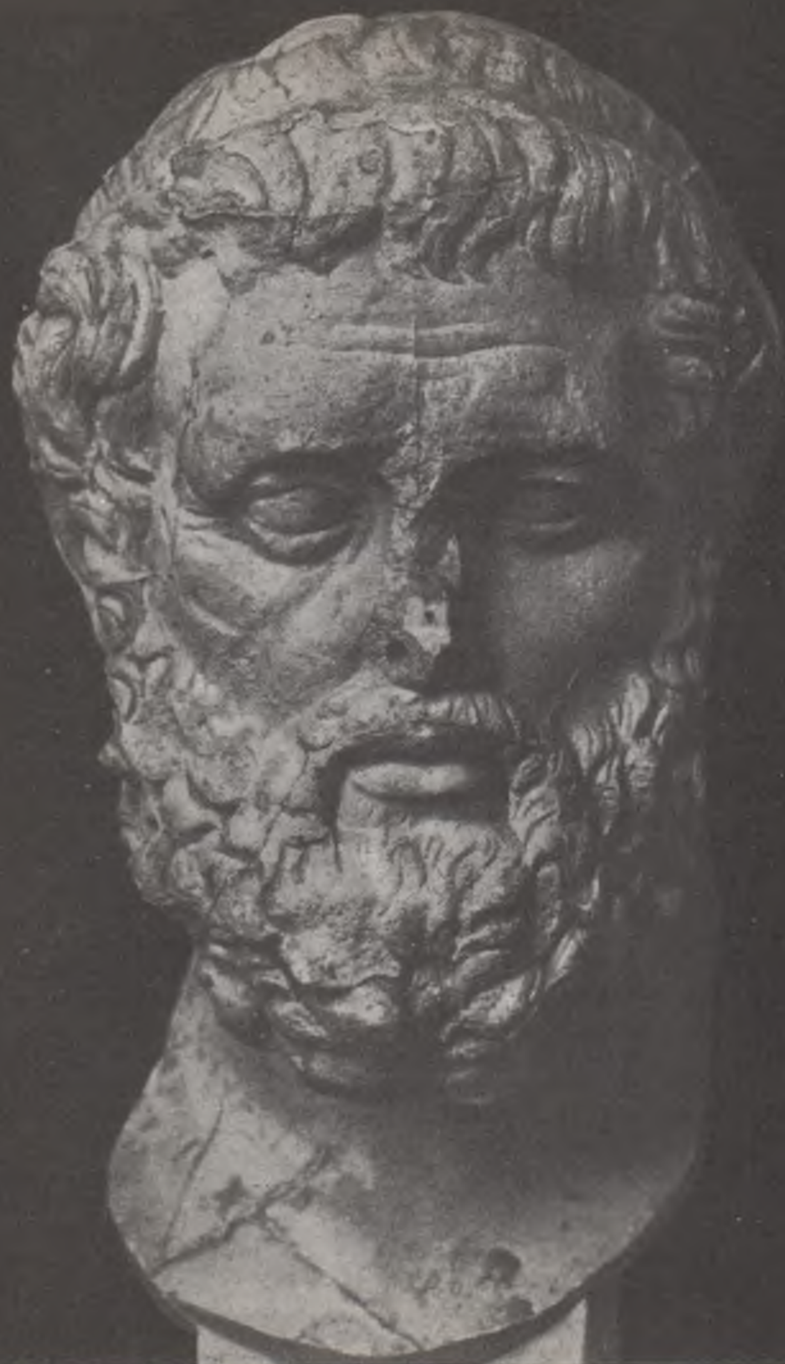
forma que hemos indicado. En su última cima, en la *Orestíada,* se revela esta creación literaria como una teodicea nacida de la profundidad del pensamiento religioso. La tragedia esquílea presupone la fe en un orden grande y justo del mundo y sin este orden resulta inconcebible. El hombre recorre su camino arduo y con frecuencia bastante cruel a través de la culpa y el dolor, pero es el camino que el dios determina para hacer que desemboque en el conocimiento de su ley. De la voluntad de Dios proceden todas las cosas:

> *Todo es llano para los dioses. Sentada la mente divina en la cumbre del cielo, ejecuta desde allí todos sus designios sin moverse de su trono de gloria.*
>
> (Supl. 100. Brieva)

Dios contiene en sí mismo el sentido del mundo y en su conocimiento se halla encerrada toda sabiduría:

> *Mas quien de corazón celebre a Zeus con jubiloso himno de triunfo, llegará al colmo de la sabia prudencia.*
>
> (Ag. 174. Brieva)


EX
LIBRIS
ARMAUIRUMQUE



3

Sófocles

Sófocles, para cuyo nacimiento, junto a los datos de otras fuentes, la Crónica de Paros indica como más probable la fecha de 497/6, no fue más de veinticinco años más joven que Esquilo. Pero este lapso de tiempo significa mucho en el borrascoso transcurso del siglo v, y encierra un profundo significado la antigua tradición que afirma que, después de la batalla de Salamina, en la que combatió Esquilo como hombre ya maduro, Sófocles niño cantaba en el peán de victoria del coro de muchachos. La época en que el poeta se desarrolló era distinta de la de Esquilo. La jornada de Maratón le sorprendió siendo un niño que no llegó a comprender el terrible peligro ni el milagro de la salvación por obra de los dioses, y el horror en el alma del niño, cuando su ciudad fue consumida por las llamas, se desvaneció bajo los alegres sones del canto de victoria.

También él creció en una gran época de Atenas, pero la grandeza de esta ciudad era distinta de la de la época de los persas. Esta época no fue fruto de la más extrema necesidad y de la ayuda de los dioses, sino que fue el espléndido cumplimiento de orgullosas ideas de poder. Lo que los dioses habían negado a la propia fuerza de los helenos parecía hacerse ahora realidad. La alianza marítima (478/7) reunió vastas zonas de población helénica, la relación de alianza, aún poco consistente, adquirió formas más firmes, y en muchos aspectos, como en los comienzos de una jurisdicción única y en la acuñación de moneda, empezaron a dibujarse los perfiles de un Estado ático. En la fiesta oficial de las grandes Dionisias, se despliega en las embajadas de los aliados el brillo de la nueva estructura política, y Atenas, como señora del mundo helénico, aparece

como fin último de todo el proceso. Cuando Sófocles ha llegado a la edad adulta, la ciudadela de Atenas, el monte de los dioses, empieza a ser adornada con obras que elevan el arte griego a su mayor altura, y en la administración de Pericles parece haber adquirido la democracia formas definitivas.

Esta evolución fue borrascosa y peligrosa al mismo tiempo. La escasez de medios de poder y la presión externa habían llevado a la comunidad, en tiempos de los persas, al borde de la ruina, de la cual la salvaron las virtudes cívicas y la ayuda de los dioses. El camino era escarpado, pero cuanto mayor era la altura que alcanzaba, tanto más graves eran los peligros que nacían ahora de lo excesivo de las pretensiones, de la rica vida interior. El espíritu de Maratón convirtióse en leyenda, nuevas aspiraciones intelectuales trataban de configurar la imagen del mundo sin los dioses que allí habían tomado parte en las luchas. La solidez de la forma política estaba en realidad garantizada sólo por medio de un hombre, su caudillo, y ya se hacían sentir las fuerzas que cuando éste faltara habían de causar su desintegración. Y sobre todo estaba la ineludible disputa con la segunda gran potencia helénica, con Esparta, que había de traer un completo cumplimiento o el colapso total.

Sófocles vivió esta vida llena de grandeza y peligro, que, a pesar de todo el incremento externo del poder, permanecía en las sólidas conexiones de la polis, y sus obras dan fe de que conocía los dos aspectos de esta vida: la orgullosa incondicionalidad de la voluntad humana y los poderes que tenían preparada la destrucción. Solamente así se explica cómo el mismo hombre cuya felicidad era proverbial en Atenas, cuya alegría de vivir nos la refleja el gracioso relato de su contemporáneo Ion en sus *Epidemias* (Athen. XIII, 603e = fr. 8 Blumenth.), que con el hechizo de su carácter se granjeó el amor de todas las personas (vita 10), supiera describir en su obra el más terrible dolor como ningún otro autor, y creara las más trágicas figuras del teatro ático.

La estrecha vinculación de Sófocles con respecto a su ciudad, vinculación que, a diferencia de Esquilo y de Eurípides, le impidió hacer caso del llamamiento de algún príncipe que le invitara a ir al extranjero, se nos manifiesta en triple forma: en su obra literaria, en el desempeño de los cargos públicos y en el servicio del culto de Atenas. No había cumplido los treinta años, cuando en 468 triunfó con una tetralogía que contenía el *Triptolemo*. Si hemos de dar crédito a Plutarco (Cimon 8), su primera representación fue al mismo tiempo su primer triunfo. Las circunstancias de este triunfo fueron extraordinarias. Tan grande fue la impresión causada por

la representación, que el arconta director de los espectáculos cedió el juicio de la misma al colegio de estrategas, bajo Cimon. Por muy poco que sea lo que sepamos del *Triptolemo*, creemos, sin embargo, encontrar la fuerza de Esquilo en el discurso con que Deméter envía al joven héroe para llevar sus bendiciones al mundo, en la abundancia de detalles geográficos en la descripción del viaje. Esto concuerda con un testimonio del propio autor (Put. de prof. in virt. 7) de que al principio estuvo grandemente bajo la influencia de Esquilo, con el cual durante algún tiempo coincidió su propia labor creadora, y que posteriormente halló el propio camino a través de lo tosco y artificioso hasta llegar a la serena naturalidad. Sólo poseemos obras de la edad madura y de la vejez, pero creemos reconocer todavía en *Ayax* vestigios de la fase primitiva.

Según era usual en la época, Sófocles se presentó al principio también como actor, como Esquilo en la primera época de su creación literaria. La tradición nos dice que bailó en su papel de Nausicaa en las *Plyntriai*, que tocaba la lira en *Thamyras*, la tragedia del tracio que desafía a las musas a una competición y éstas, para castigarle, le envían la ceguera (Athen. I, 20). Nos dice además la tradición que la voz del poeta resultaba insuficiente. Hemos de contar con la posibilidad de que al aumentar las pretensiones del teatro se produjo la diferenciación entre el autor y el actor.

La obra del poeta no se interrumpió hasta su edad avanzada, y de su fecundidad nos da fe la noticia de que los eruditos alejandrinos clasificaron 123 bajo el nombre de Sófocles y hasta nosotros han llegado 114 títulos. A diferencia de lo que ocurrió con Esquilo (Aristófanes, *Ranas* 807), él nunca tuvo que quejarse de su público ateniense. En el certamen trágico los jueces le concedieron a menudo el primer premio, jamás fue clasificado en tercer lugar.

Sófocles tiene sus raíces, como veremos, en la tradición. Pero da fe del espíritu de una nueva época, cuando le vemos esforzarse por resolver cuestiones teóricas relativas a su creación literaria. Los antiguos tenían conocimiento de un escrito en prosa "Sobre el coro", y está permitido suponer que en él se hablaba del aumento, por él introducido, del número de coreutas de 12 a 15. También dio a la tragedia el tercer actor. Esquilo lo empleó ya en su *Orestíada*.

Sófocles llegó muy lejos en la vida del Estado. En 443/2, cuando se reorganizaron los distritos de tributo, fue tesorero del tesoro de la alianza (Hellenotamias, IG I² 202, 36) y poco después, en la guerra de Samos (441-439), junto con Pericles, fue uno de los estrategas, cargo que desempeñó otra vez, probablemente hacia el año 428, en la guerra contra los aneos. Ciertamente no fue ni un gran general

ni un gran político, pero las virtudes cívicas del buen ateniense se hallaban reunidas en él, como nos dice Ion de Quíos (Epid. fr. 8 Blumenth.). Por ello comprendemos también que le encontremos como miembro de la corporación de los diez probulos que, después del desastre de Sicilia (413), había de constituir en la democracia, que se resquebrajaba, un elemento de autoridad salvadora, aunque sin poder evitar el derrumbamiento. Por lo menos, no tenemos ningún motivo de peso para no reconocer a nuestro poeta en el personaje mencionado por Aristóteles (rhet. 3, 1 419a).

La estrecha relación entre Sófocles y el culto de su patria halló su expresión en el sacerdocio que él invistió para el demonio ático de la medicina Halón. Bajo la impresión causada por unos hallazgos que en la ladera oeste de la Acrópolis pusieron al descubierto el templo de un dios médico llamado Amynos, se ha querido cambiar el nombre de Halón transmitido por la tradición. Investigaciones más recientes han demostrado que estas dudas estaban injustificadas. Cuando en el año 420 fue admitido en el culto oficial el gran dios de la medicina Esculapio, de Epidauro, Sófocles dio albergue al dios, al que también dedicó un peán, antes de que obtuviera su propio santuario. Por ello él mismo como héroe bienhechor fue incorporado a la fe de los atenienses, después de su muerte, con el nombre de Dexion. Así es como su pueblo veía al hombre en el cual vivía un demonio o genio benéfico, y que era realmente εὐδαίμων Así es como le vemos también nosotros y tomamos como testimonio de la rica vida interior del anciano su *Edipo en Colona*, sin poder ver en las noticias acerca de un proceso que su hijo Yofón inició contra él por favorecer una línea secundaria ilegítima, nada más que una de aquellas chanzas de comedia como las que entraron en la literatura biográfica, incluso para Eurípides, escritas por personas como Sátiro, y cuyo fondo real ya no podemos comprobar y apenas vale la pena.

Un destino clemente hizo que el anciano, en el otoño del año 406, cerrara para siempre los ojos antes de que tuviera tiempo de presenciar el desastre de su ciudad, para la cual había vivido y escrito.

Toda la estructura de la obra, así como algunos detalles técnicos y métricos, no permiten que haya duda alguna de que entre las siete obras que se han conservado la de *Ayax* es la más antigua y anterior a la de *Antígona*, cuya fecha más segura parece ser el año 442. En el mismo comienzo de esta pieza, y con ello en los umbrales de lo que poseemos de la tragedia de Sófocles, encuéntrase una escena que apenas como ninguna otra nos revela la imagen que del mundo tenía el poeta.

Ayax es el mejor de los héroes de Troya. Y cuando Aquiles ha caído, puede esperar recibir la magnífica armadura del muerto, labrada por la mano de los dioses. Pero el juicio de los aqueos dispone las cosas de otro modo, y adjudica las armas a Ulises. La terrible impresión que esta decisión causa en el ánimo de Ayax hemos de comprenderla a base de aquel espíritu de heroísmo homérico para el cual el reconocimiento externo y la valía interna todavía no han demostrado pertenecer a mundos distintos. Ayax no es ningún filósofo estoico, sino el guerrero y el héroe cuya *areté* recibió la más grave mancilla por esta postergación. En el exceso de su amargura, quiere vengar su honor con las armas, pero pierde la razón, y en vez de lanzarse sobre los príncipes de los aqueos, se lanza sobre los rebaños. Ahora, cuando comienza el drama, Ayax se halla sentado en su tienda y, ebrio de sangre, quiere triunfar sobre sus enemigos. Ulisis ha salido a explorar, para descubrir sus andanzas, y la voz de su divina protectora Atenea le revela lo ocurrido. Al enviarle la locura, Atenea ha hecho que la espada del loco furioso se apartara de los príncipes griegos. Ahora llama a Ayax para que salga de la tienda y con crueles burlas hace que él mismo manifieste hablando su obcecación mental, para que Ulises se dé cuenta de ella. Al final de la escena (127), Atenea interpreta con claras palabras el sentido de lo que Ulises acaba de ver, desde el punto de vista de los dioses. Ante su poder, la dignidad y la grandeza humanas no son nada, un breve día los hace bajar de su altura. No es el orgullo lo que aprovecha al hombre feliz, sino el reflexionar prudentemente en lo transitorio de su vida, y el humillarse ante el inconmensurable poder de los dioses.

Formulamos aquí una pregunta de capital importancia: ¿Ha visto Sófocles la marcha de lo divino a través del mundo en el sentido de Esquilo como un equilibrio constantemente repetido entre la culpa y la expiación y la comprensión adquirida del fin último? ¿Es su Ayax un hombre culpable que expía su falta? Ciertamente, concibió su plan homicida antes de que le sobreviniese la locura, pero a ese plan precedió una ofensa a su honor cuya gravedad intentamos antes comprender, y nada hay en esta escena que indique que su terrible suerte se halle en el signo de culpa y expiación. La propia Atenea dice:

119 *¿Viste jamás hombre alguno que fuese más sensato que éste o mejor dispuesto a obrar conforme a las circunstancias?*

Si posteriormente, en el relato del mensajero (762) se dice que Calcas habló de la *hybris* de Ayax, que le puso en contraposición

funesta con los dioses, sobre todo con Atenea, ello no significa una revelación del sentido último y propio, como el que descubre Casandra en el drama de Agamenón. Es verdad que ello nos sugiere una interpretación en el sentido de Esquilo, pero esta interpretación queda en la superficie de las cosas, no penetra en su interior, e incluso la ausencia de tal interpretación en las piezas posteriores, como se observa precisamente en la falta de culpa de Edipo, el más terriblemente afectado por el destino, nos justifica para ver en el motivo de Calcas del drama de Ayax un elemento de teodicea esquílea que ya aquí comienza a ceder su lugar a otra concepción.

La reflexión a la que nos dio pie precisamente *Ayax* es importante para darnos cuenta de que la tragedia de Sófocles con respecto al motivo de la culpa se comporta de un modo completamente diferente al de la tragedia de Esquilo. También el mundo de Sófocles, y precisamente su mundo, está lleno de la presencia de los dioses. Todo lo que sucede proviene de ellos. Si en las *Traquinias* una amante esposa que teme por su esposo le ocasiona una angustiosa muerte debido precisamente a sus preocupaciones; si un héroe, que liberó de sus calamidades a muchos países, perece en medio de horribles sufrimientos, así pregonan las últimas palabras del drama: nada hay en todo ello que no sea Zeus. También Esquilo concluye su *Orestíada* con la declaración de la unidad de Zeus y el destino, y sin embargo, las palabras de Sófocles dicen otra cosa. En Esquilo nos enteramos del sentido de este destino decretado por Zeus, que exige la expiación de la culpa y lleva al hombre a través del dolor hacia la comprensión, pero que también conoce la gracia (χάρις). En cambio, Sófocles no busca detrás del hecho el último sentido del mismo. Todo lo que existe y todo lo que sucede es divino; Zeus está en este mundo con todos los otros dioses, pero el sentido de su obrar no le es revelado al hombre. No es adecuado para el hombre querer escudriñar los misterios del gobierno de los dioses ni tampoco rebelarse contra la terrible gravedad con que se deja a menudo sentir. A los dioses les agrada, dice Atenea, el hombre de sano juicio que sabe resignarse.

Sin embargo, la grandeza del prólogo de *Ayax*, que le hace figurar entre las más bellas escenas del teatro de Sófocles, reside en otra cosa, reside en la actitud de Ulises. Atenea no es aquí solamente la augusta maestra de doctrina divina; en ella se encierra también mucho de aquella diosa homérica que tiene sus favoritos entre los héroes, cuyo camino acompaña ella en una amistad sentida de un modo enteramente personal. Y por mucha importancia que tenga en nuestra escena la grave advertencia con que finaliza, tam-

bién vemos, sin embargo, a la diosa, que quiere ofrecer al héroe al que aprecia más que a todos los demás el espectáculo del adversario caído. "¿No es la risa más agradable aquella que nos inspiran nuestros enemigos?", le dice a Ulises. Pero aquí, para nuestra sensibilidad, el hombre se muestra más grande que la diosa. Ninguna palabra de alegría o de triunfo acude a sus labios, y al preguntarle Atenea, para hacerle sondear la profundidad de la caída, si conoce a un héroe mejor que Ayax, responde Ulises profundamente conmovido:

121 *En verdad que no he conocido a ninguno, no obstante le compadezco en su desgracia, aunque sea mi enemigo, al verlo envuelto en tan calamitosa situación, y considerar no tanto su suerte, sino la mía. Veo, pues, que nada somos cuantos vivimos, sino apariencias y sombras vanas.*

(José Alemany y Bolufer)

El arte del gran poeta consiste en revelarnos sus pensamientos sin hablar fuera de la armazón de la obra de arte. En este Ulises queda completamente cautivado el espectador del drama, y en este "en su suerte veo yo la mía" nos indica la actitud en que hemos de enfrentarnos a las tragedias de Sófocles, no solamente a ésta. ¡Ingenio humano y lucha humana, junto con los designios inescrutables de los dioses! En esto reside aquella oposición irremediable en la que Goethe veía la esencia de todo lo trágico y con cuyo reconocimiento hemos alcanzado precisamente un elemento básico de la tragedia de Sófocles. Una tragedia de un carácter completamente distinto al de la de Esquilo, pero que tampoco se refleja como ésta sobre un fondo desprovisto de lo divino. Sin embargo, la conciencia de la tensión que amenaza continuamente su existencia no hace nacer en el hombre, representado aquí por Ulises, la actitud de pasiva resignación. La prepotencia de las fuerzas con las que se enfrenta puede arrebatarle la vida en cualquier momento, pero no puede perturbarle cuando ha adquirido el conocimiento de los límites de su existencia y ha hecho de tal conocimiento una posesión completamente suya. En esta actitud que podríamos llamar realmente heroica, reside el secreto de aquella serenidad sofocleica de la que habla Hölderlin:

"Muchos trataron en vano de expresar lo más alegre alegremente, y he aquí que finalmente se me expresa por medio de la tristeza."

Sin embargo, lo que hasta ahora hemos considerado no nos muestra más que el marco dentro del cual se encuentra el héroe trágico. Le es ajeno el hecho de que Ulises tenga un profundo cono-

cimiento de su modo de obrar; el exceso de las fuerzas que en él residen le impulsa a ir contra todos los poderes de lo imprevisible, le hace precipitar su vida en una confusión de la que sólo la muerte ha de liberarle. Los rasgos del héroe de Sófocles se nos aparecerán aún más claros en otras piezas, por lo cual trataremos de ello más adelante. Pero también para Ayax, sin que rechacemos el problema de la culpa, sabemos desde el principio que de su destino, de la desgracia del guerrero, que se ve sumido en la mayor afrenta, no sale ningún otro camino más que aquel que lleva a la muerte. Y en la primera parte, la más extensa, del drama vemos a Ayax recorrer este camino.

Llega el coro de soldados de Salamina, impulsado por sordos rumores, oye de Tecmesa lo ocurrido y luego ve a Ayax mismo, que ha ido despertando de su demencia para encontrarse con la horrible realidad y no ve ante sí más que la muerte. Tecmesa, que él ha obtenido como botín, y que es para él esposa y sierva a la vez, trata de apartarle de su decisión, pero ésta está tan arraigada en su alma que no notamos la más ligera vacilación. Las palabras de despedida que dice Ayax a su hijito son las últimas que tiene que dirigir al niño. Tecmesa queda completamente en segundo término, lo cual corresponde tanto a su posición como al espíritu varonil de la sociedad para la cual Sófocles escribía. Ahora el coro tampoco sabe cantar algo que no sea lo ineludible. Ayax vuelve a salir de la tienda y sus palabras suenan como si hubiera sufrido una transformación. Ha comprendido que lo más débil debe ceder a lo más fuerte, tampoco quiere dejar solos a la mujer y al hijo, mejor buscar la purificación en un baño en el mar y enterrar en sitio seguro la espada del infortunio que Héctor le entregó. Y quiere aprender la lección de que el hombre, por respeto, debe ceder a los dioses, y también a los Atridas, que son los jefes del ejército.

Cuando se marcha, el coro prorrumpe en un cántico de alegría y exhorta a la danza. Sófocles se complace en poner antes de la catástrofe un canto de carácter de alegre liberación, y en tal contraste no reconocemos solamente al artista; por medio de la trágica ironía de esta clase percibimos la horrible disonancia entre los propósitos humanos y la disposición divina. Por ello rápidamente cambia el júbilo del coro. Llega un mensajero, enviado por Teucro, el hermano de Ayax. Calcas ha anunciado que precisamente aquel día la muerte de Ayax amenaza con la ira de Atenea. Ya hemos hablado anteriormente de la importancia del motivo en el conjunto de la obra. El coro corre con Tecmesa en busca de Ayax. Hay uno de los raros casos en que la escena, durante la representación, queda

desierta, y como en *Las Euménidas* de Esquilo, también aquí va ello unido a un cambio de lugar, porque la unidad del lugar no es ley obligatoria para esta tragedia más antigua. Ahora indica la orquesta que nos encontramos en un lugar solitario, lejos del campamento, sin que tengamos que pensar en una instalación escénica mayor que algunos arbustos.

Aparece Ayax y pronuncia el monólogo de la muerte en el que pide a Zeus que cuide de su cadáver, al conductor de las almas Hermes que se digne acompañarle, pero en la parte media pide sobre todo a las Erinias, con palabras en las que se encuentra algo de mágico conjuro, que le venguen ante los odiados Atridas. Y como quiera que el hombre de esa época siente su vida enteramente como parte de la naturaleza que le rodea, sus últimas palabras van dedicadas a la luz, a las aguas, al suelo patrio y a los campos de Troya. Luego se precipita sobre su espada.

En el primer discurso que Ayax pronuncia en el pleno uso de sus facultades mentales, le oímos decir (479) que entre una hermosa vida y una hermosa muerte no hay para él el camino intermedio de las almas pequeñas. En la escena de la muerte, estas palabras se hacen realidad. En medio se encuentra aquel discurso de la simulación mediante el cual adormece la preocupación de Tecmesa y del coro, para que le dejen marchar. Recientemente se ha intentado, junto a su significado de dejar libre la hora de la muerte de Ayax, mostrar de este discurso el otro significado de que Ayax, poco antes de su fin, si no se arrepiente precisamente, llega, en cambio, a la comprensión de las conexiones cuya rotura debe expiar con la muerte. El pensamiento no resiste a la pasión con que Ayax, en sus últimas palabras, en el monólogo de la muerte, descarga su odio contra los Atridas, a quienes en su discurso de simulación prometía someterse. De la misma manera que la espada, que durante este discurso tiene en la mano, pondrá fin a sus males de manera diferente a la que dice, así sus restantes palabras no son otra cosa que un camino hacia su destino, que sólo puede alcanzar disimulando. Si las palabras de Ayax, más allá de su función dramática, encierran un significado más profundo, este significado sólo puede ser el de que el héroe contempla escrutador aquellos rasgos del proceso del mundo a los que su modo de ser es ajeno y a los que se enfrenta sin la posibilidad de un equilibrio. Pero en la extensión y profundidad de este discurso se nos muestra el dramaturgo que quiere hacernos sentir realmente la engañosa ilusión del coro, de la cual brota el canto de júbilo.

Con la muerte de Ayax no termina el drama. El coro y Tecmesa

encuentran el cadáver, llega Teucro, resuenan los lamentos. Entonces Menelao quiere impedir que se le tributen al héroe muerto los últimos honores fúnebres, y Agamenón, que interviene en la escena de la disputa, apoya la prohibición con su autoridad. Interviene ahora Ulises y nuevamente aparece como el representante de la noble mesura que determinó su actitud en la primera escena de la obra. Cuando Agamenón, asombrado, sin comprender, pregunta:

Ulises, ¿tú le defiendes contra mí?

responde Ulises:

¡Yo, sí! Cuando era lícito odiarle, le odié.

Significativamente se preparan aquí las palabras que resuenan intensamente en *Antígona*. Al odio, ese terrible elemento de confusión de todo lo humano, se le han impuesto sus límites. Sería algo desmedido y criminal el profanar, una vez muerto, a aquel héroe que era el más grande después de Aquiles. Así se le concede al difunto Ayax su derecho, la disputa queda dirimida, y con su muerte no sólo ha restablecido su propio honor, sino también el equilibrio que había sido perturbado con su proceder.

El *Ayax* constituye un drama independiente. Es verdad que la inscripción didascálica de Aixonai (Πολέμων 1929, 161), encontrada hace algunos años, nos habla de una *Telefia* que hemos de concebir como una trilogía, pero en general Sófocles, y esto lo dice también la Suda (v. Σοφοκλῆς), abandonó la composición trilógica. Si en la *Orestíada*, después de un gran progreso de la acción en los dos primeros dramas, encontramos en el tercero la solución, y para la trilogía de las *Danaidas* podemos suponer algo análogo, en Sófocles toda esta línea queda contenida en un solo drama. Así, la catástrofe del héroe no se produce mucho más allá de la mitad de la pieza, y la última parte nos deja con la impresión de la solución; en otros dramas, como en el de *Antígona*, con la del equilibrio restablecido. Y en estas piezas, que consideramos que pertenecen al grupo de las tragedias más antiguas que nos han sido conservadas, se observa siempre que el orden perturbado del mundo ha vuelto a su situación de reposo.

Un solo camino, predeterminado para él de un modo ineludible por su propia manera de ser, era el que forzosamente había de recorrer Ayax, y solamente un camino conoce también Antígona. En esta pieza, que data probablemente del año 442, ha ocurrido ya

el acontecimiento de los Siete de Esquilo, Tebas ha sido liberada del peligro que la amenazaba, con el fratricidio se ha extinguido la descendencia masculina del linaje maldito. Pero Eteocles cayó en defensa de la patria, Polinices como el agresor de ella. Por ello su cadáver debe permanecer insepulto, sirviendo de comida a los perros y a las aves. Esta orden del nuevo señor de la ciudad, Creón, es una injusticia; no aquella injusticia de la naturaleza noble que quiere cumplirse a sí misma pero falla en la contextura del conjunto, sino un crimen contra el mandato divino que exige que se dé honra a los muertos y que es defendido por Ulises en el drama *Ayax*. Por ello Antígona no siente reparos, y con la firme resolución de asegurar a su hermano su sepultura, pisa la escena. Su carácter y su decisión aparecen en contraposición al modo de ser de su hermana Ismena, la cual no defiende la prohibición de Creón, pero se acomoda a ella. Es correcto decir que el poeta hace sentir aquí el contraste, pero con ello no se agota el sentido de esta contraposición, que se repite en *Electra*. De este contraste se origina para nosotros la imagen del héroe sofocleano en la incondicionalidad de su voluntad, para la que lo condicionado, lo reflexivo y lo cómodo no sólo se le antoja una locura, sino que se le aparece como una seducción que debe ser evitada. Y cuando Ismena, en el curso de esta escena, se aparta de su hermana, Antígona tiene que realizar su obra completamente sola, y entonces se nos aparece con toda claridad la soledad en que se encuentran las grandes figuras de Sófocles y en general todas las personas realmente grandes que hay en el mundo.

Hemos de añadir aquí otra cosa: Hemón, hijo de Creón y prometido de Antígona, en la primera parte del drama aparece en lugar completamente secundario, y en todo el drama no se le ve en ninguna escena junto a Antígona. Ciertamente la tragedia de Sófocles no tiene lugar alguno para el eros subjetivo, pero aparte de esto, por el motivo que hemos indicado, quedaba excluida toda escena de Hemón con Antígona.

En el canto de acción de gracias y de alabanza del coro de ancianos tebanos oímos el júbilo de la ciudad liberada, luego anuncia Creón su prohibición, y en seguida nos enteramos por un guardia que se hallaba junto al cadáver de Polinices de que esta prohibición ha sido infringida. Una persona desconocida cubrió el cadáver con una capa de polvo para asegurar al alma del difunto, mediante la sepultura simbólica, su entrada en la paz del mundo subterráneo. Creón se enfurece por haber sido quebrantada su prohibición, sospecha que se trata de traición y soborno, y amenaza con graves

castigos a los guardianes si no consiguen apresar al culpable. Contento, por haber escapado de momento a su ira, abandona la escena el guardián, al que Sófocles describe hábilmente como un anciano astuto y locuaz de la clase social inferior y de inferior mentalidad.

Sigue ahora aquel canto que habla de la peligrosa grandeza del ser humano, canto que una y otra vez ha querido relacionarse con esta o aquella parte de la acción de una manera especial. En realidad encontramos aquí una confesión del autor, uno de aquellos pasajes en los que el trágico ático habla a los atenienses de su época, desde la orquesta del Teatro de Dionisos, con advertencias y exhortaciones. Cuando se representó *Antígona*, se estaba ya actualizando aquel movimiento que en todos los aspectos de la vida colocaba el hacha junto a las raíces del *nomos*. Lo que desde tiempo inmemorial parecía sólido y consistente, santificado por la tradición, no puesto en duda en su validez por ninguna persona honrada, debía ser probado ahora por la razón en cuanto a su solidez y fundamento. Solamente la razón había de ser juez de lo anticuado, que era arrojado al montón de los trastos viejos, la arquitecta de una nueva época, en la que el hombre se desembarazaba de las ataduras de la tradición para seguir su camino de perfección. Cuando hablemos de Eurípides, tendremos algo más que decir acerca del programa de los sofistas. Era muy bien el programa de una época en la que la subida de Atenas hacia una grandeza orgullosa y peligrosa suscitaba la pregunta de adónde iría a parar semejante desarrollo.

En esa época cantó Sófocles el canto acerca de la siniestra facultad del hombre para ensanchar más y más las fronteras de su dominio dentro del reino de la naturaleza y llevar los signos de su soberanía hasta los confines del mundo. Este afán de conquista despierta en él asombro y miedo al mismo tiempo. La última estrofa del canto es una clara recusación de aquellos sofistas que exigían someter a lo limitado de su crítica la fe en los dioses y en las normas por ellos establecidas. Esta última estrofa constituye una de las más grandes declaraciones que jamás se hayan proferido bajo el signo de lo absoluto contra la relativización de todos los valores. ¿Hace falta decir todavía que estos versos, a través del ateniense del siglo V, alcanzan también al hombre como tal? Dejemos que hable el poeta mismo:

332 *Muchas cosas hay admirables, pero ninguna es más admirable que el hombre. Él es quien al otro lado del espumante mar se traslada llevado del impetuoso viento a través de las olas que braman en derredor, y a la más excelsa de las diosas, a la Tierra, incorruptible e incansable, esquilma con el arado, que dando vueltas sobre ella año tras año, la revuel-*

ve con ayuda de la raza caballar. Y de la raza ligera de las aves, tendiendo redes se apodera, y también de las bestias salvajes y de los peces del mar con cuerdas tejidas, la habilidad del hombre. Domeña con su ingenio a la fiera salvaje que en el monte vive, y al crinado caballo y al indómito toro montaraz, les hace amar el yugo al que sujetan su cerviz. Y en el arte de la palabra, y en el pensamiento sutil como el viento, y en las asambleas que dan leyes a la ciudad se amaestró, y también en evitar las molestias de la lluvia y de la intemperie y del inhabitable invierno. Teniendo recursos para todo, no queda sin ellos ante lo que ha de venir. Solamente contra la muerte no encuentra remedio, pero sabe precaverse de las molestas enfermedades, procurando evitarlas. Y poseyendo la industriosa habilidad del arte más de lo que podría esperarse, procede unas veces bien o se arrastra hacia el mal, conculcando las leyes de la patria y el sagrado juramento de los dioses. Quien ocupando un elevado cargo en la ciudad, se habitúa al mal por osadía, es indigno de vivir en ella: que nunca sea mi huésped, y menos amigo mío, el que tales cosas haga.

(José Alemany y Bolufer)

De nuevo sale a escena el guardián, que trae ahora a Antígona, a la que ha sorprendido en un segundo intento de dar sepultura al muerto. Dos veces vemos a la hermana dirigirse hacia el cadáver del hermano, la primera vez salió victoriosa, y vemos su acción coronada por el éxito. Pero ahora debe sufrir las consecuencias del mismo. Es verdad que es técnica lo que de este modo aprendemos a conocer, y que nos ha sido indicada por Tycho von Wilamowitz para algunas otras partes de Sófocles, pero no es una técnica que sirva solamente al efecto dramático y demuestre que el autor es un artista, sino una técnica que ayuda a hacer resaltar la estructura espiritual de la obra de arte y no puede ser separada de ella.

Creón y Antígona aparecen en una contraposición irreconciliable.

En esta gran escena hace Sófocles que se encuentren los dos frente a frente. Aquí declara Antígona bajo qué signo está luchando y sufriendo; para las grandes leyes no escritas de los dioses es por lo que lucha y sufre, ante las cuales es un oprobio toda disposición legal que las conculque. De nuevo surge de estas palabras un gran conocimiento de validez intemporal, y de nuevo no se precisa decir más para que todos sintamos cómo esta protesta contra el omnipotente Estado que quiere erigirse en poder absoluto incluso frente a la norma ética parece formulada directamente para nuestra propia época:

Creo que no era Zeus quien me las había promulgado, ni tampoco Justicia, la compañera de los dioses infernales, ha impuesto esas leyes a los hombres, ni creí yo que tus decretos tuviesen fuerza para borrar e invalidar las leyes divinas, de manera que un mortal pudiera quebrantarlas.

Pues no son de hoy ni de ayer, sino que siempre han estado en vigor y nadie sabe cuándo aparecieron. Por esto no debía yo, por temor al castigo de ningún hombre, violarlas para exponerme a sufrir el castigo de los dioses.

(José Alemany y Bolufer)

Hay aún otro pasaje de carácter de profesión de fe en esta grande escena de lucha. Nuevamente pone el poeta al odio, ese opositor de lo humano, sus límites, en forma más enérgica y profunda que en el caso de Ulises en el drama *Ayax*, pues aquí dice una mujer:

No he nacido para compartir odio, sino amor (523).

Constituye una extraña porción de historia del pensamiento del pasado medio siglo el que se realizaran esfuerzos por restringir estas palabras al caso particular de Polinices, y discutirles aquella amplitud de lo humano que precisamente hemos de considerar como un signo especial del carácter de Sófocles.

El poder está de parte del nuevo tirano, y por ello Antígona debe morir. Con Ismena, que ahora se acerca a su hermana, es conducida al interior del palacio. Sólo ahora interviene Hemón, pero ni las súplicas ni los reproches, ni tampoco el invocar la opinión del pueblo entero de Tebas, logran influir en la voluntad del tirano. El amor a Antígona es lo que ha impulsado a Hemón, pero no habla de ella, su manifestación subjetiva quedaba excluida en el teatro de Sófocles. Y si el coro inicia un reflejo de la escena en su canto a Eros, se trata del Eros cósmico, que tiene poder sobre el hombre y el animal e incluso sobre los dioses y que rige el universo entero, el mismo Eros que hemos encontrado también en Esquilo.

Antígona es llevada a la muerte, debe ser enterrada con vida. Y ahora la joven se lamenta: en un gran *kommos* con el coro brota su lamentación sobre su propia vida, que ya no podrá tener su consumación en la alianza matrimonial. Es la misma Antígona a la que vimos imperturbable en su camino hacia la acción, pero sólo ahora llegamos a comprender esta acción en toda su grandeza. Esta acción no ha surgido de un fanatismo doctrinario, no es un carácter masculino lo que la ha impulsado a luchar contra el poder del Estado. Antígona es femenina como Ismena, como todas las mujeres de Tebas, con todos los deseos y las esperanzas de la mujer. En este *kommos* es donde por primera vez tiene su figura un valor humano y puede descubrirse la grandeza de su sacrificio. Pero de la acción misma nada tiene ella que corregir. Por ello a la lírica lamentación

hace seguir una justificación que corresponde enteramente a la *ratio*. Al igual que a Goethe, también a nosotros ha de parecernos extraña su argumentación de que el destino habría podido compensarla por la pérdida de un esposo o de un hijo, pero no por la pérdida de su hermano. Aquí se encuentra probablemente una influencia de Herodoto (3, 119), con el cual tuvo relación Sófocles, por medio de la historia de la mujer de Intafernes. Pero aun prescindiendo de esto, no podemos pasar por alto, para el carácter griego, el valor peculiar de la argumentación racional mediante la cual se fundamenta aquí en forma comprensible la importancia del amor fraterno.

Desde que Hegel quiso encontrar en la *Antígona* el conflicto objetivo de dos pretensiones justificadas, la del Estado y la de la familia, se han defendido continuamente análogas interpretaciones. Pero la tenacidad con que en la parte siguiente se rechaza a Creón, hace que tales interpretaciones carezcan de fundamento. Antígona lucha realmente por las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses, como ella dice, leyes a las que la polis jamás debe oponerse. Pero Creón en su comportamiento no representa en modo alguno a esa polis, la voz de esta polis está unánime de parte de Antígona (733), la disposición del tirano se basa absolutamente en la arrogancia y en la maldad. La escena que sigue inmediatamente a aquella en que Antígona va hacia la muerte, no deja lugar a la menor duda sobre ello. Llega el vidente Tiresias y anuncia la terrible culpa y profanación que Creón con su prohibición de dar sepultura al muerto ha cargado sobre sí y sobre la ciudad. Por su boca hablan los propios dioses, pero ni siquiera ahora quiere ceder Creón. "No le daréis sepultura, ni aun en el caso de que las águilas de Zeus mismo subieran al trono del Altísimo los pedazos del cadáver" (1039). Solamente la amenaza de la fatal desgracia que caerá sobre él, le decide a mudar de parecer de manera repentina e infructuosa. Antígona debe ser puesta en libertad. Pero la joven ya se ha ahorcado en su cámara funeraria. Hemón se da la muerte junto al cadáver de su prometida, y la esposa del rey, Eurídice, a la que han comunicado este final, muere también. Creón se queda solo, como una sombra cuya existencia física ya nada significa ante la completa destrucción de su existencia psíquica. Las leyes eternas han quedado confirmadas por el sacrificio de Antígona, que las consideró dignas de dar por ellas la vida, y por el derrumbe moral de Creón que luchó contra tales leyes.

La voluntad humana, convertida en su contrario por obra de aquella disposición impenetrable a la inteligencia humana, constituye el tema de *Las Traquinias*. Deyanira, la mujer de Heracles, sabe ahora que su marido hace ya quince meses que se halla en el extranjero, y expone sus preocupaciones por la suerte que haya podido correr, en el comienzo del drama, en el prólogo. Hilo, su hijo, que se ha enterado de una expedición de Heracles contra Ecalia, debe salir para tratar de descubrir el paradero de su padre. Heracles, al partir, dejó un oráculo, según el cual precisamente su expedición contra Eubea significa la muerte o la dicha y la paz. Por ello la angustia de Deyanira ha ido en aumento, porque oye hablar de la expedición contra la ciudad de Eurito, y el coro de mujeres de Traquis, la ciudad al pie del monte Eta, donde se desarrolla la acción, no logra imponerle silencio. Pero llega una buena noticia. Un mensajero, que ha llegado antes que Licas, el heraldo de Heracles, trae la noticia: el héroe ha vencido y se dirige hacia Traquis. Ya se acerca Licas con el cortejo de mujeres cautivas, entre las cuales se encuentra Yola, la joven y hermosa hija del rey de Ecalia. El heraldo dice a Deyanira que Yola va a vivir al lado de ella, que ya va envejeciendo, en calidad de esposa secundaria, pero el mensajero que trajo la primera noticia descubre la verdad. En el desarrollo emocionante de la acción, sigue así, en lugar de la simple comunicación de la noticia, una sucesión de escenas que nos permite comprender más profundamente la conmoción sufrida por Deyanira en su ánimo. Pero oculta esta conmoción a Licas, como se la habría ocultado a Heracles. Habla del gran poder del amor, al cual incluso Heracles se halla sujeto, y afirma que está dispuesta a someterse a la voluntad de su marido. Pero ante las mujeres del coro habla de su profundo dolor y del único medio que como débil mujer tiene a su disposición. Al morir, el centauro Neso le dio su sangre como medio mágico infalible para el día en que el amor de Heracles hacia ella comenzara a vacilar. Entonces humedece una túnica en la sangre del centauro y la envía al esposo amado a modo de regalo por su victoria. Cree que con ello no hace mal ninguno, su pura alma de esposa no tiene ninguna intención maligna e incluso odia a todo el que obra mal (582). Pero después de un breve canto del coro, el canto sofocleano de la alegría serena que precede a la catástrofe, sale a escena completamente trastornada. La lana con la que humedeció la túnica, se deshizo con sanguinolenta espuma a la luz del sol, y ya llega Hilo, maldiciendo desesperadamente a su madre, que ha hecho que su padre perezca en medio de dolores enloquecedores. Silenciosa, como la Eurídice de *Antígona*, va Deyanira hacia

la muerte, que nos es comunicada por el relato de una esclava.

Heracles es traído a la escena, en medio del sopor causado por el dolor y el agotamiento. Pronto despierta de nuevo, ante un nuevo acceso de dolor. Él, que personifica la fuerza y el valor inquebrantable de ideal dórico del hombre, se retuerce en medio de gemidos desesperados. Después de una vida de heroicos esfuerzos, sólo le queda el vehemente deseo de vengarse de Deyanira. Pero al enterarse que ella le acarreó la muerte involuntaria por medio de la sangre regalada por el centauro, reconoce la disposición del Hado. Un antiguo oráculo de que un muerto le daría la muerte, se ha cumplido. Ahora sólo sabe pensar en el fin. Hilo, a pesar suyo, debe obedecer a su padre, el cual le ordena que prepare la pira funeraria en la cima del Eta y que tome a Yola por esposa. El cortejo abandona la escena para conducir a Heracles a su tumba de llamas. En el dolor de Hilo resuenan palabras contra los dioses (1 272), para los cuales significa un oprobio el padecimiento de su mejor héroe, palabras como apenas las encontramos en el arte de Sófocles. Pero en seguida es sustituido este grito de rebeldía por las significativas palabras de conclusión de la pieza: Nada hay en todo ello que no sea Zeus. El terrible suceso, que el poeta no se permite mitigar con ninguna alusión relativa a una vida bienaventurada de Heracles en el cielo, significa el mundo, y el mundo es Zeus.

No debemos ignorar que Sófocles en *Las Traquinias* revela en algunos puntos la influencia de su rival, más joven, Eurípides. Por ejemplo, tenemos el discurso de Deyanira, en el prólogo, con la manifestación de sus sentimientos y la exposición de algunas condiciones previas a la acción, pero no debemos confundir lo que es típico de Eurípides con lo específicamente sofocleano. También en el dibujo más descuidado del carácter femenino se creyó observar la influencia de Eurípides. Con conmovedora ternura muestra Deyanira su femineidad, cuando da a Licas el saludo de amor para Heracles, y sin embargo, no se lo da, porque no sabe si él le corresponde o no (630). Pero se ha exagerado unilateralmente el elemento euripideano de la pieza y no se ha visto hasta qué punto ostenta ésta todos los rasgos de la tragedia de Sófocles. La catástrofe no brota de aquel amor que bulle con vehemencia en el *pathos* de Fedra, sino de aquella desarmonía auténticamente sofocleana entre la voluntad del hombre, que en Deyanira es comprensible y pura, y el conjunto del destino como potencia divina imprevisible. Este elemento imponderable interviene también luego por medio del oráculo de un modo muy significativo en el entramado de la tragedia, y su apología por medio de lo infalible de su cumplimiento,

como encontramos a menudo en Sófocles, representa no solamente un paralelismo externo con la concepción de Herodoto.

La influencia de Eurípides, a la que se ha concedido excesiva importancia, tampoco ofrece la ayuda que se esperaba para señalar por este medio la fecha de la obra. Sobre todo no ha podido corroborarse el punto de vista largo tiempo sustentado de que la escena del sueño en *Las Traquinias* hubiera sido calcada sobre el *Heracles* de Eurípides y haga retroceder considerablemente la cronología del drama de Sófocles. El acervo de sus ideas, su estructura (aunque sólo externamente) en dos partes, los indicios aún escasos de una configuración del coloquio entre tres personajes, algunos detalles métricos, colocan esta obra entre las piezas del grupo más antiguo, sin que podamos atrevernos a dar indicaciones más precisas. Sin embargo, es probable que la descripción de la despedida de Deyanira de la casa y del lecho conyugal (900) esté calcada de la descripción que una criada hace de la despedida de Alcestes (152) en el drama de este nombre, de Eurípides, representado en 438. Las coincidencias son demasiado grandes para que se nos permita suponer la existencia de paralelismos espontáneos, y en la obra *Alcestes* el motivo viene fuertemente consolidado por el sentido que el poeta da al sacrificio de su heroína.

El orden cronológico que consideramos como el más probable para las tragedias de Sófocles, hace que en el centro de este orden aparezca *Edipo Rey*. Tomamos esto como símbolo de que en esta obra hemos de ver el núcleo de la creación trágica de Sófocles.

Los hechos decisivos, la muerte de Layo a manos de Edipo, el casamiento de éste con su propia madre, han transcurrido ya hace algunos años cuando empieza la obra. La pieza misma nos ofrece el "trágico análisis" (Schiller) mediante el cual el sentido de los hechos penetra en forma destructiva en la conciencia de Edipo. En el prólogo le vemos en la cima de su realeza, que el poeta nos muestra bellamente no en su plenitud de poder, sino en su profundo contenido humano. Una peste siembra en Tebas la desolación, y podemos pensar que su descripción fue determinada probablemente por la terrible epidemia de Atenas, al principio de la guerra del Peloponeso (430). Por boca de un sacerdote, el pueblo expresa a gritos su dolor y su miseria al rey, que ya una vez se apareció como salvador, cuando la esfinge causaba estragos en la ciudad.

Y el rey está dispuesto a prestar su ayuda. Con la bondad de un padre solícito, habla a los que le suplican, y les llama "pobres hijos". Ya ha enviado a su cuñado Creón a Delfos y ya ha regresado diciendo que la peste sólo se retirará cuando sea lavada la mancha que cubre el país desde que Layo fue asesinado.

Después del canto de entrada del coro de ciudadanos tebanos que ruega y se lamenta, iníciase la lucha por descubrir el hecho cargado con la maldición del dios. Edipo, que descifró el enigma de la esfinge, anuncia su firme decisión de descubrir también el asesino de Layo. El vidente Tiresias debe prestar la primera ayuda. En la estructura de esta pieza, estructura que desde el punto de vista dramático es la más magistral de la literatura universal, el rasgo más genial consiste en que en el mismo comienzo de la obra ya se revela bruscamente toda la verdad. Tiresias quiere guardar silencio, pero Edipo le arranca la verdad de la boca, de que él, el rey, es el asesino, que ahora sigue viviendo incestuosamente. Tan terrible es la revelación, que de momento, tanto en Edipo como en el coro produce cualquier otro efecto menos el del temor de que pudiera ser verdad. Y lentamente, paso a paso, va cumpliéndose lo dicho en la primera parte de la pieza con la avidez de lo que es reconocido como verdadero. De momento, Edipo saca rápidamente la conclusión de que Tiresias es un instrumento de Creón, el cual quiere usurpar el trono. Aturdido y desesperado se defiende Creón en una larga escena, y sin embargo, sólo consigue salvarle de la sentencia ya pronunciada, la intervención de Yocasta. Las palabras del vidente Tiresias fueron el motivo de la disputa, y por ello quiere ahora evitarle a su esposo el miedo a todas las declaraciones de un adivino. ¿Acaso los oráculos no predijeron que Layo moriría a manos de su hijo, y en lugar de ello unos bandidos le dieron muerte en una encrucijada? Pero estas palabras consiguen un efecto contrario al que estaban destinadas. Edipo, en otro tiempo, en una encrucijada, golpeó con el bastón a un anciano que primero le pegó a él, hasta causarle la muerte. Ahora por primera vez siente oprimido su corazón. Pero uno de los criados de Layo, que huyó y que desde que Edipo es rey vive lejos de la ciudad, habló de bandoleros, y esto deja lugar a la esperanza. Hay que mandar buscar a ese criado y que todo se aclare.

A continuación, Sófocles hace gala de su maestría en el empleo del contraste. La duda de Yocasta con respecto a los oráculos ha provocado en el coro una piadosa canción en la que se habla de la grandeza de lo divino. Nuevamente eleva el poeta la mirada hacia las eternas leyes no escritas por las cuales murió su Antígona y que

en sus días eran combatidas por el arrogante ingenio de sus contemporáneos:

863 *¡Oh! Sea mi suerte conservar siempre la más respetuosa pureza en palabras y en obras. Pues a todas presiden altísimas leyes, engendradas en las etéreas regiones de los cielos. El Olimpo es su único padre, y no les dio su ser ninguna fuerza mortal de hombres, ni jamás las adormirá el sueño del olvidado. Un gran dios habita en ellas, ¡que no envejece!*

(Ignacio Errandonea)

Pero la siguiente escena trae un mensajero de Corinto que ahora aparentemente refuta de un modo definitivo el oráculo de que Edipo hubiera de dar muerte a su padre. Polibo, el rey de Corinto, juntó al cual Edipo se crió y al que llama padre, ha muerto con una muerte tranquila. Ahora Edipo tiene miedo aún de la segunda parte del oráculo que predecía que él contraería matrimonio con la madre, porque Merope, esposa de Polibo, todavía vive. Pero he aquí que el mensajero corintio, creyendo tranquilizarle, y logrando aquí también un efecto contrario, dice que Polibo y Merope no son los padres de Edipo. El mensajero mismo, siendo pastor, lo recibió de manos de otro pastor, un criado de Layo, en el monte Citerón, donde lo había encontrado como un niño desvalido, con los tobillos taladrados. Ahora a Yocasta se le cae la vena de los ojos. Todavía quiere impedir que Edipo siga haciendo preguntas, y al ver que no puede evitarlo, porque él manda buscar aquel pastor, la reina se precipita al interior del palacio, para morir. Pero el coro, todavía en la misma incertidumbre que Edipo, presenta también aquí la elevación tras la cual la profundidad de la caída es aún más horrible; probablemente un dios engendró a Edipo en la cima del Citerón, uno de aquellos que viven en los bosques y en los prados de la montaña, Pan o Apolo o Dionisos.

Con el detalle genial de reunir a varias personas en una sola, Sófocles consigue en el desarrollo de la acción una concentración inaudita. De la misma manera que el mensajero de Corinto es el mismo hombre que en otro tiempo recibió en el Citerón al niño destinado a la muerte y lo llevó a Corinto, así también el pastor tebano que en el monte se lo entregó es precisamente aquel que en otro tiempo acompañaba a Layo en su viaje a Delfos, que fue testigo de su asesinato y posteriormente huyó de la ciudad, conocedor del secreto que envolvía al nuevo rey. Ahora, al comparecer por orden del soberano, de momento quiere callar, como Tiresias, pero también a él le arranca Edipo la verdad. Él mismo es el hijo de Layo, al que éste, asustado por el oráculo que decía que su hijo

le daría muerte, mandó exponer en lo alto del Citerón. De modo que Edipo es a la vez parricida e incestuoso. Al saber esto, Edipo se precipita hacia el interior del palacio.

El coro mide en su canto la profundidad de la caída, luego un mensajero anuncia lo que en el palacio ha sucedido: Yocasta se ha ahorcado y Edipo, con una fíbula de su vestido, ha dejado a sus ojos sin el precioso don de la vista. Profiriendo amargos gemidos pisa la escena en la que al principio de la obra había aparecido como rey bienamado, como auxilio para los demás. Ahora ruega a Creón que le destierre y que le deje saludar por última vez a sus hijas. Creón, distinto del tirano de *Antígona*, manda que se las traigan. Después de tener a sus hijas en brazos, entra en el palacio, para aguardar la sentencia de Apolo, que Creón irá a buscar, antes de disponer otra cosa.

La exposición más sucinta del drama basta para darnos una idea de la maravilla de su estructura. Sin más reconocemos también la antítesis sofocleana entre la voluntad humana y las disposiciones del Hado. Precisamente aquí se convierte en el símbolo de esta oposición irremediable la trágica ironía de que Edipo, al principio, maldice al asesino y quiere vengarse de él, como si Layo fuera su "propio padre" (264), ironía que convierte en lo contrario cada nueva apariencia de consuelo. Y sin embargo, el sentido de la pieza es casi tan poco comprendido con la declaración de que en ella el protagonista es el Destino, como en el juicio incomprensible, recientemente repetido, de que nos encontramos con una "novela policíaca". El protagonista es el hombre que se enfrenta a este destino, el héroe de la tragedia. Porque, así como en la tragedia de Esquilo, en la que tanta importancia se da a la influencia de lo divino en el mundo, apenas podría emplearse para Eteocles y seguramente que tampoco para las figuras de la *Orestíada* este concepto, en la tragedia de Sófocles, en cambio, está completamente en su lugar. Aquí podemos plantear también la cuestión relativa a sus rasgos esenciales.

El destino como poder imprevisible que el hombre debe simplemente aceptar, produjo en el arte dramático aquella tragedia fatídica que en la literatura alemana, a partir del "24 de Febrero", de Werner, tiene con razón un lúgubre sonido. Pero la verdadera tragedia se origina de la tensión entre los oscuros poderes incon-

trolables a los que el hombre está entregado, y la voluntad de éste para luchar y oponerse a ellos. Esta lucha es generalmente infructuosa, e incluso lleva al héroe a una mayor profundidad en el sufrimiento y a menudo a la muerte. Pero luchar contra el destino es el mandato de la existencia humana, que no se rinde. El mundo de los que se resignan, de los que eluden la decidida elección constituye el fondo ante el cual se encuentra el héroe trágico que opone su voluntad inquebrantable a la prepotencia del todo, e incluso en la muerte conserva íntegra la dignidad de la grandeza humana.

Ya hemos visto en *Ayax* cómo Sófocles elude los problemas de la culpa. El buscar una culpa para Edipo representaría comprender muy mal esta figura, pero esta falta de comprensión dominó durante mucho tiempo la interpretación de este drama. El rasgo fundamental en la naturaleza de Edipo, que éste comparte con otras figuras de Sófocles, tales como Ayax, Antígona y Electra, es la extraordinaria actividad y una línea de conducta inquebrantable. El destino lo envolvió en sus redes de un modo cada vez más inextricable; él ve cómo se van estrechando las mallas, pero en el último instante pudo haber evitado todavía la desgracia, si hubiera dejado de nuevo caer sobre las cosas el velo que él mismo había levantado. Podía haberlo hecho, si no hubiera sido Edipo, el héroe trágico que todo lo comprende menos una cosa: en el cobarde compromiso, entregarse a sí mismo a cambio de la paz externa, para salvar la mera existencia. Por lo inexorable de su voluntad, incluso cuando ello le lleva directamente a la muerte, se convierte en el héroe de una tragedia que alcanza su punto culminante en la antítesis de los versos 1169 s. Antes del momento de la última revelación, se lamenta el pastor:

> *¡Ay de mí! ¡Es terrible que tenga que decirlo!*
> *¡Y que yo tenga que oírlo! Pero es igual. ¡Es preciso que lo oiga!*

es la respuesta de Edipo. Y cuando, ciego, se encuentra en la noche de la desgracia, probablemente desea que el Citerón se hubiera quedado con el niño para siempre, pero el otro pensamiento, el de que la terrible verdad hubiera quedado para siempre bajo el velo que durante tanto tiempo la cubriera, es en sus labios inconcebible.

El pensamiento de las personas mediocres, que quieren conservar la vida a toda costa aparece como una seducción para las grandes figuras trágicas que asumen la lucha, en la que no se trata de la existencia sino de la dignidad del ser humano. Tecmesa se arroja con su hijo a los pies de Ayax, para impedir que recorra el camino

que él solo debe recorrer; Ismena es para Antígona lo que Crisotemis para Electra, y junto a Edipo vemos a Yocasta. Ésta profiere muchas palabras contra el oráculo (857 y otros), pero no por ello es una blasfema, incluso la vemos cómo reza a Apolo (911). Sus palabras están guiadas por el deseo de eludir la amenaza, no de ir derecha hacia ella como Edipo, y aún en el último instante le conjura (1060) para que no haga más averiguaciones. Pero nadie puede detener los pasos de Edipo.

Esquilo nos presenta al ser humano completamente entrelazado en el orden divino del mundo, que en él se cumple por medio de la expresión de obrar y sufrir, de sufrir y aprender. En Esquilo, es el hombre mismo en el que este orden no sólo está representado, sino que queda justificado. De otro modo ve Sófocles al hombre en las piezas del grupo más antiguo, en una irremediable oposición frente a las potencias de los sucesos del mundo, que también para él son divinas. Su religiosidad no es menos profunda que la de Esquilo, pero de índole completamente diferente. Se halla más cerca de la sentencia délfica que con el "conócete a ti mismo" dirige al hombre a los límites de su esencia humana. Con aquel piadoso respeto que constituye lo mejor de la religión de la Grecia clásica, Sófocles renuncia a comprender la marcha de lo divino a través del mundo en la forma en que Esquilo quiere comprenderlo. En "La hija natural", de Goethe, se encuentran, en una relación completamente distinta, unos versos que podrían traducir ventajosamente la relación entre el pensamiento de Sófocles y la irracionalidad de los hechos determinados por los dioses:

> *Lo que allá arriba, en los espacios inmensos, se mueve en forma extraña y violenta, anima y mata sin consejo ni juicio, quizá conforme a otra medida, conforme a otro número, es medido y calculado, pero es un misterio para nosotros.*

Sófocles mismo dice con toda claridad en los versos de un drama que se ha perdido (fr. 833 N.): "Es imposible conocer lo divino si los dioses lo ocultan, aun cuando en su investigación se recurriera a cualquier medio imaginable."

Lo que los dioses tienen destinado a los hombres puede ser cruel, y se comprende que una línea que aquí se inició desembocara en la afirmación de que lo trágico requiere dioses crueles. En tal

sentido ha continuado elaborando el tema Hofmannsthal en su drama "Edipo y la Esfinge". En esa obra acusa de este modo Edipo a los dioses:

Vosotros, ¡dioses, dioses!
Estáis sentados ahí arriba en trono de oro,
y os regocijáis con el que ahora está en la red,
al que acosáis con perros de la mañana a la noche.
El mundo entero es vuestra red, la vida
es vuestra red, y nuestros hechos
nos dejan desnudos ante vuestros ojos sin sueño,
que nos miran a través de la red.

Estas palabras, que arden con llama siniestra, constituyen una gran creación literaria, pero no son más sofocleanas que la máquina infernal. También constituye una grave falta de comprensión de los hechos el haber afirmado recientemente que Sófocles se encontraba en una crisis religiosa cuando escribió esta tragedia. Lo cierto es lo contrario, que por encima de todo lo terrible de este conflicto —en verdad, absolutamente trágico— llevado hasta la muerte, se encuentra la fe profunda e inconmovible del poeta en la grandeza y la sabiduría de los dioses de su fe. En el mismo drama que nos presenta la caída del hombre golpeado trágicamente por el destino, se encuentra la canción coral con la alabanza de las eternas verdades que han de alabarse eternamente, de la que antes hemos hablado. Sófocles, como tampoco Esquilo, no nos presenta la idea de un mundo que, abandonado de los dioses, entregue al absurdo los trágicos acontecimientos.

En medio de tensiones inauditas se encuentra la figura del héroe trágico en Sófocles. Pero debido a que la lucha contra las potencias de la vida sólo puede asumirla el hombre a base de las fuerzas que tiene en su propio interior, aquí el héroe se convierte en personalidad, y el hombre trágico es visto y representado como un todo unido.

Ahora comprendemos el sentido más profundo del hecho antes comprobado de que Sófocles abandonara la forma trilógica. Lo que constituye la trabazón en su drama no es el linaje en sus generaciones como escenario abarcador del poder divino, sino la personalidad del individuo. Así, Edipo es separado de los lazos de la trilogía tebana de Esquilo, y así en Sófocles el drama *Electra* corresponde a *Las Coéforas* como parte de la *Orestíada*. Ello se relaciona con el hecho de que en ambas piezas casi queda eliminado el motivo, que para Esquilo era el principal motivo, de la maldición de la familia. El hombre ya no trata con el demonio como αὐλλήπτωρ,

de la voluntad propia y sólo de ella brota lo que él hace, por muy poco que esté en su mano la decisión acerca del resultado.

Para comprender la Electra de Sófocles, tomaremos como punto de partida el fenómeno de que tanto en Esquilo como en Sófocles se describen las lamentaciones y la tristeza de Electra y su júbilo al encontrar de nuevo a su hermano. Pero en Esquilo las dos escenas se suceden inmediatamente la una a la otra en la primera parte del drama, mientras que en Sófocles se encuentran situadas al principio y al final de la obra, respectivamente. Si tomamos las dos escenas como el marco que encierra una estructura que constituye un todo unido, y desde nuestra consideración de ellas pasamos hacia la parte central de la pieza, encontraremos dos escenas que se corresponden entre sí entre Electra y Crisotemis, las cuales vienen determinadas ambas por el conflicto Antígona-Ismena. En la primera escena se hace resaltar vivamente el contraste entre el carácter de Electra, su conciencia del oprobio de la familia y del mandato de la venganza, por una parte, y Clitemnestra por otra parte, la cual, aunque conoce la grave situación, preferiría, sin embargo, un cómodo transigir con los dueños de la casa, Clitemnestra y Egisto. En la segunda de las mencionadas escenas, se encuentra Electra bajo la impresión que le ha causado la noticia de la muerte de su hermano. La esperanza de la hermana, que de una ofrenda de unos rizos de cabellos en la tumba, ha deducido la presencia de Orestes, resulta infundada. Y ahora se ha decidído a lo extremo. Ella misma quiere efectuar la venganza que debía ser obra de Orestes. La timidez de Crisotemis, que se niega a secundarla, nos permite reconocer también aquí la soledad en la que todos los grandes hechos deben ser planeados y ejecutados por los héroes de Sófocles.

Si de estas dos escenas pasamos a la parte media de la obra, llegamos, a través de partes líricas de aproximadamente la misma extensión (el estásimon 472-515 y el kommos 823-870), a un conjunto de escenas que nos presenta en contraste las dos fuerzas contrarias del drama, Electra y Clitemnestra. Una escena de disputa pone a la madre y a la hija frente a frente y hace que ésta arranque la máscara del rostro de la asesina de su padre: No es la venganza de Ifigenia la que ha movido la mano para la acción criminal, sino la criminal pasión por Egisto, con quien vive en el palacio. Electra

ha salido vencedora, y como para confirmar sus acusaciones, le pide Clitemnestra que le deje conservar los bienes adquiridos por medio de la culpa, y la satisfacción de sus secretos deseos, que sólo pueden significar la muerte de Orestes.

Nuevamente interviene en los hechos la trágica ironía. No bien ha pronunciado Clitemnestra las últimas palabras de su oración, cuando se presenta el pedagogo, que ha llegado con Orestes para preparar el camino de la venganza mediante la astucia de la falsa noticia de la muerte de este último. Dicen que Orestes perdió la vida en Delfos en una carrera de carros. El arte del poeta presenta el contenido de este relato con tal realismo, que para el inocente espectador la idea de la ficción cede ante el efecto que la noticia produce en los personajes de la obra. Después de un breve movimiento de sentimiento maternal, Clitemnestra no reprime su júbilo. Pero Electra ve destruidas todas sus esperanzas, se siente anonadada, y no volverá a animarse hasta la segunda escena con Crisotemis, en que decidirá actuar por su cuenta.

Así vemos cómo la gran parte central del drama, que como en un espejo ustorio capta sus fuerzas movedizas, está rodeado por círculos concéntricos de escenas que se encuentran puestas en estrecha relación, una vez por medio de Crisotemis como personaje contrario, la otra vez mediante el contraste entre las lamentaciones de Electra en su desgracia y su alegría en brazos de su hermano. Y en todo este gran conjunto dramático, después de la conversación de los hombres junto a la tumba, no se encuentra una sola escena en la que Electra no esté en escena, a diferencia de Esquilo, que hace retirar a Electra después de la primera parte de *Las Coéforas*, sin hacer que aparezca de nuevo en la obra.

Ya en la estructura del drama observamos lo que nos confirma el dibujo de la personalidad de Electra: ella es la figura principal de la obra, todos los hechos están orientados significaticamente hacia sus sentimientos, pensamientos y proyectos. Una parte de los hechos acaecidos en la casa de Atreo como escenario del juicio divino en Esquilo, se ha convertido aquí en el drama de un alma humana, a la cual acompañamos en su camino que va desde la miseria y la desesperación a su liberación.

En una de sus más bellas escenas ha mostrado el poeta esta liberación. Ya Electra está decidida a realizar la acción por sí sola, cuando he aquí que se le acerca Orestes, al que no reconoce, con una urna que, según el relato, destinado a engañar a Clitemnestra y Egisto, contiene sus propias cenizas. Tampoco él reconoce a Electra. Solamente cuando ella toma en sus manos la urna, y lloran-

do abraza con toda la ternura de su corazón al que en realidad cree muerto, él la reconoce y conoce también su sufrimiento, y entonces hace pasar a su hermana desde su estado de tristeza y aflicción al de un júbilo incontenible.

Nada se dice de la cuestión acerca del camino que sigue la maldición del linaje a través de las generaciones, pero el poeta había de presentar la venganza de Orestes, y por ello le trae en seguida a escena con el pedagogo que ha acompañado al joven a su patria y ha dirigido su acción. La realización del crimen nos la muestran las breves escenas finales en las que Clitemnestra cae ante Egisto. Por consiguiente, aunque el matricidio no se encuentre en un lugar tan central como en Esquilo, el poeta no ha omitido simplemente la cuestión de su justificación. La escena de la disputa en la parte central del drama une estas escenas marginales extremas con el conjunto de la obra. Aquí, por boca de Electra, Clitemnestra la adúltera, que asesinó al esposo y rechazó a sus hijos, es repudiada, su muerte es un castigo merecido, y comprendemos que para este Orestes al final de la pieza no suban del mundo subterráneo las Erinias, sino que le quede bien expedito el camino de un futuro de paz.

Más que en otra parte, al hablar de esta pieza, hemos hecho resaltar el elemento formal, porque aquí es donde mejor podemos comprender la tragedia de Sófocles como la clásica obra de arte, la obra de arte de la época del Partenón. Clasicismo en el sentido de un fenómeno histórico único, como el que nos presenta el siglo v de los helenos, sin duda no se advierte en una consideración puramente estético-formal. E incluso semejante modo de ver las cosas, como si hiciera de lo formal algo independiente, debe fallar forzosamente desde el principio cuando se trata de la esencia de este clasicismo. Pero aquella compenetración íntima de forma y contenido, que aumenta hasta alcanzar la intensidad de una unidad orgánica y en la que la forma integrada armónica no aparece por sí misma sino como expresión adecuada de las grandes fuerzas vitales encerradas en la obra de arte, tal compenetración la consideramos, sin embargo, como el elemento esencial decisivo de tal clasicismo. En nuestro caso, la correspondencia entre la posición de Electra y la disposición del drama habría de llevarnos a comprender la disposición clásica de las figuras, tal como la observamos en las esculturas del Partenón.

La *Electra* nos ofrece ocasión para pensar en los estudios realizados por K. Reinhardt, mediante los cuales ha contribuido de un modo decisivo a nuestra mayor comprensión de la obra de arte

de Sófocles. Gracias a él hemos podido comprender mejor el desarrollo de la forma interna dentro de las tragedias que se nos han conservado. Los dramas más antiguos para los cuales *Ayax* es particularmente característico, encierran la imagen de las grandes figuras de la leyenda con firmes contornos; su naturaleza no se nos desarrolla en constante lucha con las figuras contrarias, sino que los destinos que les sobrevienen desde fuera son lo que provoca el que tales grandes figuras manifiesten ellas mismas su modo de ser. Pensemos en los grandes discursos de Ayax (430, 815) y también tengamos en cuenta que el engaño que le hace expedito el camino de la muerte, no se manifiesta en un movido juego de fuerzas, sino únicamente en un largo discurso del protagonista (646) que, rodeado por dos cantos corales, ni es respuesta a otro interlocutor ni él mismo recibe respuesta de nadie. Para la yuxtaposición de varias escenas, en las que en cada caso se expresa una idea básica, Reinhardt ha encontrado una feliz expresión sacada de la sintaxis al hablar de disposición paratáctica. Por otra parte, precisamente la *Electra* nos muestra cómo en las piezas posteriores la naturaleza humana se desenvuelve más en la movida lucha con la oposición dramática, y cómo el dinamismo de cada una de las escenas, que a menudo, como en la escena entre Creón y Tiresias, en *Edipo*, ocasiona un cambio completo de la situación que constituía el punto de partida, se ha vuelto mucho más animado. Si para este fenómeno, considerado de momento desde el punto de vista estilístico, queremos aventurar una interpretación, también aquí reconoceremos el camino que conduce a la personalidad humana cada vez más a un primer término. En lugar de la lucha del individuo con el destino, aparece la lucha del individuo con las personas que le rodean. El *Edipo Rey* está determinado todavía completamente por la relación entre el ser humano y las fuerzas del destino. Por otra parte, el dinamismo en el desarrollo de las escenas nos induce a considerar que se trata de una obra de transición.

Donde de una manera mas clara se nos ofrece el fluido dinamismo de una pieza completamente dominada por los rasgos del carácter de los personajes, es en la obra *Filoctetes*, representada en el año 409. Tres personajes mueven este drama. El propio Filoctetes, a causa de una llaga repugnante e incurable que le ha sido producida por la mordedura de una serpiente, durante la expedi-

ción de Troya, es abandonado por los griegos en la isla de Lemnos, que el poeta hace que sea una isla desierta. Allí vive Filoctetes soportando valerosamente su mal y odiando profundamente a los que le abandonaron a tan mísera situación. Ante Troya parece no tener fin la lucha por apoderarse de la ciudad, y los griegos parecen haberse olvidado de Filoctetes. De pronto pasa a ser de importancia decisiva por medio de las palabras del vidente troyano Heleno, cautivo de los griegos. Solamente el arco maravilloso de Filoctetes, regalo de Heracles, puede salvar a las huestes de los griegos. Pero es difícil obtener este arco. El arma maravillosa protege al héroe de cualquier violencia, y sus sufrimientos le han endurecido de tal modo que no hay que pensar que se avenga a razones. Dos hombres de distinta condición han asumido la grave empresa. Ulises es completamente el mismo carácter que conocemos a través de la epopeya. Enérgico y prudente al mismo tiempo, sólo conoce su fin, sin pensar en los medios, que aquí consistirán en la astucia, su elemento más característico. Y si en algunas de sus palabras (p. ej. 98) parécenos oír al sofista, ello no aporta ningún rasgo extraño a su imagen. Veremos que para el modo de ser de Neoptolemo representa Ulises la seducción que le impulsa a ser infiel a sí mismo, pero ello no quiere decir que sea malo. Lo que él defiende es la voluntad de la asamblea del ejército, y desempeña su cometido con un fiel servidor. Le acompaña Neoptolemo, hijo de Aquiles, el cual, también a causa de unas palabras del vidente Heleno, fue mandado traer de la isla de Sciro hacia la guerra para que contribuyera a la decisión del resultado de ésta. En esto aparece Sófocles como innovador, según hemos podido comprobar, porque conocemos por el discurso 52 de Dión la forma en que trataron este tema Esquilo y Eurípides en algunos rasgos fundamentales. En Esquilo, sólo Ulises engañó a Filoctetes y le sustrajo el arco. Un nuevo fragmento (Ox. Pap. 20, n.º 2 256, fr. 5) parecía aludir a Neoptolemo como personaje de incluso la pieza de Esquilo, pero también es posible completar lo que falta en otro sentido. Eurípides, que representó su drama en el año 431 junto con la obra *Medea*, puso en el centro del mismo el conflicto entre la pasión personal y el sentimiento nacional suprapersonal. Ulises y Diomedes quieren ganar para su causa a Filoctetes, y junto con él la victoria de los helenos; en cambio, una delegación de troyanos le promete la máxima recompensa a cambio de su ayuda. Pero en Filoctetes triunfa su sangre helénica sobre el deseo de vengarse de la traición de que le hicieron objeto, supera su rencor y va con aquellos a los que está unido por los vínculos de la helenidad.

De un modo completamente diferente a todo ello, el drama de Sófocles solamente se mueve a base del carácter de los personajes, sobre todo a base del de Neoptolemo, el cual en esta obra, independientemente de la tradición, acompaña a Ulises. En el adolescente vive todo el noble carácter de su padre, el más magnífico de todos los héroes griegos. Cuando Ulises, en el prólogo del drama le revela su misión, la de obtener por medio de la astucia y el engaño el arco que da la victoria, su noble carácter se rebela con todas sus fuerzas y sólo con gran dificultad, como soldado, se presta a la farsa. Cuando encuentra a Filoctetes, en su desesperada condición, Neoptolemo, apoyado por el coro de marineros, miente como quería que lo hiciera Ulises. Dice que, ofendido gravemente porque le han sido negadas las armas de su padre, ha abandonado el ejército para regresar a su país. Ulises contribuye activamente a la comedia, mediante un espía disfrazado de comerciante, el cual habla de unas naves griegas que han salido en busca de Neoptolemo, y a base de unas palabras del vidente Heleno, también del propio Filoctetes. Por ello insiste mucho en la partida. Pero cuando su astucia parece haber triunfado, la primera escena nos ha revelado acerca del carácter de Neoptolemo lo suficiente para que podamos presentir el tormento que le ocasionan la confianza y el desvalimiento del engañado Filoctetes. Cuando, mucho más adelante, en un pasaje decisivo, habla de la angustia que hace tiempo le oprime, debemos relacionar estas palabras con su primer encuentro con Filoctetes.

Pronto habrá de experimentar su angustia en toda su gravedad. Antes de partir, al enfermo se le recrudecen los dolores. Todavía en el uso de sus facultades mentales, tiene tiempo para entregar a Neoptolemo el arco para que lo guarde durante el sopor que le sobreviene después del ataque. Ahora tiene Neoptolemo en sus manos el arma que decidirá sobre la guerra de Troya y que fue lo que puso en acción toda esta aventura. Pocos son los pasos que le separan de la nave y ningún obstáculo externo puede impedir la posesión de un objeto tan precioso. Así es como lo ve el coro, pero Neoptolemo ofrece resistencia. Todavía no expresa claramente que semejante engaño efectuado en la persona del desvalido Filoctetes constituye una indigna canallada, y en solemnes hexámetros (839) habla de una advertencia del oráculo, que el autor con muy buen tino omitió revelar en la escena primera y que incluso más adelante se dejaba fuera de consideración (1 055): el arco por sí solo carece de valor, si Filoctetes mismo no es llevado ante Troya. Ciertamente podemos aquí comprobar la libertad con que Sófocles echa mano de los motivos cuando los necesita, pero también hemos de

entender que la lentitud con que procede Neoptolemo, tan justificada, es la expresión de que no está conforme con los procedimientos de Ulises. El joven se ha apartado mucho de su manera de ser al servicio del astuto Ulises, pero aquí en el momento en que busca todavía en el oráculo un punto de apoyo, reconocemos el punto a partir del cual recorre paso a paso el camino que le conduce de nuevo a sí mismo. Cuando Filoctetes despierta y le da las gracias por la fidelidad con que se ha quedado a su lado, Neoptolemo arroja de sí la mentira y le revela el verdadero motivo de su llegada. Todavía cede a la autoridad de Ulises y retiene en su mano el arco, pero pronto retrocede, para, a pesar de todos los ruegos y amenazas de su acompañante, entregar a Filoctetes su arma. Y con toda la entereza del héroe de Sófocles, quiere ahora recorrer hasta su amargo fin el camino que ha emprendido. Todavía, con franco lenguaje, trata de mover a Filoctetes para que le acompañe voluntariamente a Troya. Pero como es más fuerte el rencor del tan ofendido Filoctetes, Neoptolemo está dispuesto a lo último: quiere cumplir la palabra que antes le dio en medio de la farsa, llevando a Filoctetes a su patria, por más que esto suponga la ruptura con todo el ejército y el renunciar a la propia gloria.

Mas he aquí que es otro el que habrá de vencer la obstinación de Filoctetes. Su divino amigo, Heracles, análogo externamente al *deus ex machina* de Eurípides, que da la solución al aparecer al final de la obra, pero mucho más íntimamente unido al conjunto de la obra que la mayoría de tales dioses euripidescos, señala el camino que ha de conducirle, en Troya, a la curación y a la gloria.

Los personajes de este drama no se encuentran frente a lo irracional de los poderes invisibles. Aunque las palabras de un vidente hayan dado el impuso a la acción, ésta se desenvuelve dentro de la pieza motivada por el carácter de los personajes. Y así, por medio de *Filoctetes* especialmente hemos llegado a la cuestión que estaba esperando detrás de estas explicaciones. ¿En qué forma se ve y se representa al hombre en el drama de Sófocles, y precisamente en el drama de su última época? Ya hemos visto que la personalidad del héroe aparece más en primer término que en las obras de Esquilo, en las cuales el protagonista es la divinidad, pero, ¿en qué forma se manifiesta esta personalidad en la obra de arte? Durante mucho tiempo se trató una tragedia antigua de la misma manera que una

tragedia clásica y la cuestión de sus caracteres se resolvió tradicionalmente componiendo una especie de mosaico de "caracteres" a base de la interpretación de versos y partes de verso aislados. Constituye un mérito de Tycho von Wilamowitz, en su libro sobre la técnica dramática de Sófocles (1 917) el haber terminado con ese método, aun cuando hace ya tiempo que ha dejado de ser satisfactoria su negación del dibujo unitario de los caracteres y su enjuiciamiento puramente técnico del arte de Sófocles.

Llegamos más lejos en nuestra cuestión si examinamos la posibilidad de aplicación de dos conceptos que parecen ofrecérsenos. Figuras como Ayax y Antígona expresan algo de validez general y lo demuestra el que sean tan importantes para su época como para la nuestra. ¿Podemos, por lo tanto, designarlos como tipos que como tales se enfrentan a la vida individual más rica de las modernas figuras dramáticas? Cuán poco satisfactoria sigue siendo semejante solución lo advertimos rápidamente si nos fijamos más detenidamente en el concepto literario de tipo. Afecta al dibujo a grandes rasgos de figuras humanas con algunos trazos característicos, y le falta aquel misterioso centro de la personalidad del que brotan todas las manifestaciones de la vida. A base de la comedia conocemos muchos tipos teatrales: el viejo avaro, el soldado fanfarrón, la cortesana noble, a pesar de su profesión, y muchos otros. Aun cuando saquemos a colación tales figuras en la forma a menudo profundizada de un modo extraordinario por Menandro, se echa de ver inmediatamente la profunda diferencia esencial que las separa de las grandes e irreiterables figuras de la tragedia. No nos sirve para comprenderlas el concepto de tipo tal como ha quedado fijado en la historia de la literatura.

Por otra parte, hemos de reconocer que su configuración se diferencia también de la del moderno drama de caracteres. Por muy intensa que sea la fuerza de la personalidad que en tales figuras encontremos, no presentan aquella riqueza de rasgos individuales que estamos acostumbrados a encontrar en el drama moderno. Por ello tampoco puede ser suficiente el concepto moderno del carácter individual con sus abundantes rasgos individuales. Además, el concepto de carácter psíquico no estaba contenido en la palabra χαρακτήρ usada por los griegos hasta Aristóteles. Originariamente significa el que marca, luego la cosa marcada, y de ahí se aplicó a las manifestaciones del ser humano en el obrar, en el hablar y en el escribir. Y cuando el discípulo de Aristóteles, Teofrasto, en su librito presenta "Caracteres", se trata en realidad de tipos humanos, aunque muy diferenciados.

Para comprender las grandes figuras de la escena ática y sobre todo de Sófocles, hemos de tener en cuenta que no nos acerca más a ellas ni el concepto, usual entre nosotros, de tipo, ni tampoco el concepto de carácter individual. Libres de todo lo fortuito, de todo lo accesorio de la individualidad moderna, se han desarrollado completamente a partir de las raíces de la existencia humana. En ello reside su validez inconmovible, la fuerza de convicción con que actúan sobre nosotros; en ello, sobre todo, demuestran ser creaciones del clasicismo ático. Pero no están determinadas por rasgos típicos, que pueden repetirse a discreción, sino que son el resultado de los grandes rasgos fundamentales de su naturaleza, y precisamente esto es lo que hace que nuestro encuentro con ella represente siempre una gran experiencia para nosotros. Hemos rechazado para estas figuras la expresión de "tipo" o de "carácter" (en el sentido moderno), y si buscamos otra denominación, la mejor que encontramos es aquel concepto clásico de la personalidad que en su obra "La historia de la literatura como ciencia filosófica" acuñó Herbert Cysarz: "Personalidad en vez de mera individualidad interesante, norma en vez de exclusivismo y extravagancia."

Podemos determinar más exactamente este concepto de personalidad en *Filoctetes* en un punto decisivo para el pensamiento griego de esa época. El moderno drama de carácter no solamente convierte al individuo en toda la riqueza de sus rasgos peculiares en el centro de la acción, sino que a veces nos muestra incluso el proceso de su desarrollo. Pero semejante desarrollo, que sólo en Eurípides, por medio de una revolución en la concepción del ser humano, fue incorporado tardíamente en el campo de la representación dramática, no sólo es ajeno al drama clásico de los griegos, sino que se encuentra con respecto a él en una oposición muy significativa para su concepción. En diversas partes de nuestro drama hemos visto a Neoptolemo actuar en forma opuesta, pero nos impediría desde el principio comprender el asunto si supiéramos que en él se opera una transformación. Su trazado viene determinado completamente por otro concepto. Cuando Ulises le explica su encargo, él le responde con estas palabras (79): "Ya sé que tú, por tu φύσις no estás en condiciones de hacer tal cosa." Con estas palabras nos tropezamos con el concepto del modo de ser innato del hombre, que determina básicamente la concepción de la época acerca del ser humano y que también nos lleva a la comprensión de nuestro drama. No es un cambio lo que se opera en Neoptolemo, sino que precisamente la victoriosa afirmación de su φύσις contra toda seducción y contra el renegar de esta φύσις, que harto

trabajosamente se ha logrado de él, es lo que, desde el punto de vista de lo psíquico, constituye el núcleo de la pieza. Así, en un pasaje decisivo del drama (902), el propio Neoptolemo anuncia una de las más profundas verdades de la helenidad presocrática, cuando habla de la desgracia en que incurre el hombre que reniega de su φύσις y que hace lo que no le es propio. Y la más bella recompensa a su autoafirmación la obtiene de labios de Filoctetes (1310): "Has hecho manifiesto, hijo mío, el modo de ser del que tú has surgido".

En el concepto de esta φύσις, que, como posesión del hombre, le ha sido dada como herencia que no puede perder, que no está sujeta a cambios, se nos revela inmediatamente un rasgo fundamental del hombre en Sófocles. Además, de este modo comprendemos una concepción de la cultura griega más antigua, que hasta el final de la época clásica tuvo indiscutible validez. La herencia que ha recibido el hombre en su nacimiento decide de una vez por todas en cuanto a su modo de ser. En esto el pensamiento de una sociedad noble influyó profundamente en la democracia, y reconocemos la procedencia de este pensamiento si consideramos su repetida expresión en Píndaro, el poeta de los nobles ideales. Del poder de todo lo que se ha desarrollado en forma natural habla en Ol. 9, 100, sus palabras acerca de la imposibilidad de ocultar el modo de ser innato (Ol. 13, 13) podrían usarse como lema de *Filoctetes*, y Ol. 9, 28 dice lo mismo que el fragmento de Sófocles 739 N.: la naturaleza de un ser humano constituye una magnitud previamente dada, determinada de un modo irrevocable. Así ha expresado Goethe esta idea de un modo completamente griego en sus Palabras Órficas:

"Y ningún tiempo ni ningún poder es capaz de desmenuzar la forma marcada, que viviendo se desarrolla."

Aquí nos enfrentamos directamente a la cuestión de si lo decisivo para el hombre es la masa hereditaria que vive en su *physis* o la influencia que ha recibido del ambiente y de la educación. La pregunta se contesta en nuestro terreno con una decisión en favor de la masa hereditaria, decisión que condiciona también la posición ante otros dos problemas, uno social y otro pedagógico. Aquella separación entre personas de nacimiento noble y de nacimiento plebeyo, entre los χρηστοί y los φαῦλοι dentro de la helenidad más antigua, no es orgullo social, sino que proviene del convencimiento de que el nacimiento es algo que determina de un modo decisivo el modo de ser de una persona. Veremos cómo estos con-

ceptos se vuelven problemáticos en Eurípides bajo la influencia de nuevas formas de pensar. Pero, por otro lado, con la concepción aquí desarrollada va incluida cierta dosis de pesimismo pedagógico. Los valores de la naturaleza humana están sostenidos por la *physis*, no son el producto de la actividad educadora, aun cuando ésta sea muy importante y necesaria para el cuidado de lo ya existente. En relación con esto es significativo que Píndaro (Ol. 9, 100) haga resaltar como lo realmente esencial la fuerza de lo que se ha desarrollado naturalmente frente a aquello que pueda aprenderse, frente a las διδακταὶ ἀρετα. Es curioso que aquí nos encontremos en un círculo de ideas que se opone tanto a la sofística como a la doctrina de un filósofo como Sócrates. Y de nuevo habremos de comprobar en Eurípides la desaparición de antiguas convicciones ante el surgir de una nueva época.

Cuando Sófocles escribió su *Filoctetes*, le faltaban pocos años para cumplir los noventa. También revela grandemente el milagro de su inagotable facultad creadora su *Edipo en Colona*, que no fue llevado a la escena hasta que lo presentó su nieto, de su mismo nombre, en el año 401. La pieza requiere un cuarto actor.

En *Edipo Rey*, hemos encontrado aquel carácter de la tragedia de Sófocles que ve al ser humano entregado a poderes irracionales y arrojado por éstos a la miseria y al horror. Ninguna luz consoladora brilla al final del drama que presenta como una abominación para él mismo y para los demás al hombre en otro tiempo feliz. Ahora vuelve a la escena Edipo en figura de anciano mendigo, acompañado por el amor de Antígona. Con abundancia de dolores y miserias, su vida ha sido la de cualquier ser humano, pero los dioses saben apiadarse también, y un oráculo de Apolo le lleva al Ática, al templo de las Euménidas, en Kolonos Hippios, donde el sufriente, que carece de paz, será liberado de sus padecimientos y seguirá obrando benéficamente como héroe para aquellos que le acogieron.

En la escena del prólogo, se entera por un habitante del país de que se encuentra en tierra sagrada, en la que él intenta quedarse, pero parece dudoso que pueda conseguirlo. Y cuando hace su entrada el coro de los ciudadanos de Colono, Edipo se ve obligado a salir del bosquecillo sagrado y experimenta el horror que despierta su nombre preñado de maldiciones. Sólo cuando llega Teseo, se le hace expedito el anhelado camino. Tal como lo presentó Eurípides en *Las Suplicantes*, así aparece también aquí Teseo como la personificación de todas las nobles cualidades del aticismo ideal. Es un deber humano para él acoger amorosamente al inocente

caído en la culpa y en la desgracia, pero como rey del país reconoce también la bendición que el héroe, conforme al oráculo del dios, habrá de traer al suelo ático. Así, por ello también Teseo acompaña al anciano Edipo, al final del drama, cuando los truenos y la voz del dios le llaman a su fin, hasta el lugar en que es arrebatado para entrar en la existencia de los héroes.

Toda la solemnidad de las grandes creaciones literarias se manifiesta en el acto de ir Edipo hacia la paz de la muerte. Pero con sólo este motivo no podría configurarse una obra dramática. Antes de que llegue a su descanso, tratan de apoderarse una vez más de aquel varón tan vigorosamente probado, las potencias de la vida que se dispone a abandonar. A la escena de la primera parte de la pieza, en la que el coro de ciudadanos de Colona se deja convencer por Edipo y Antígona para aguardar la llegada de Teseo y que éste decida acerca del destino del anciano desvalido, sigue la entrada de Ismena con emoción profundamente dramática. Mientras Edipo busca en Colona la paz, fuera de la ciudad continúa la terrible lucha por la vida. Eteocles y Polinices se disputan el dominio de Tebas. El expulsado Polinices se está armando en Argos para emprender una campaña contra la patria. Pero el oráculo ha dicho que ganará aquel bando a favor del cual se incline Edipo. Entonces aparece Creonte, el cual retiene con Eteocles el poder en Tebas, y llega para llevar al ejército al que en otro tiempo fue desterrado. Este Creonte presenta un carácter diferente de aquel cuya serena mesura nos mostró *Edipo Rey*. Para él son buenos todos los medios, y donde no llega la persuasión, llega la violencia. Se lleva a Antígona y a Ismena para coaccionar al padre por medio de las hijas. Pero aquí está también Teseo para proteger al oprimido, y no se detiene ante la lucha para poder devolver las jóvenes a su padre. Entonces viene Polinices. Es el mayor de los dos hermanos, y su pretensión al gobierno está mejor fundada que la de Eteocles, que le ha desterrado. Es indudable que en esta descripción de los dos hermanos, Sófocles sigue a Eurípides, el cual en sus *Troyanas* había convertido al "pendenciero" de la leyenda en el injustamente desterrado por su hermano Eteocles. Pero Edipo se encoleriza irreconciliablemente contra los hijos que no habían impedido que fuera expulsado de Tebas, y con indecible dureza pronuncia contra ellos la maldición que habrá de realizarse en su duelo fratricida. Sin consuelo ni esperanza deja que Polinices corra hacia la propia ruina. Ha rechazado de sí la vida aquella que aprendió a odiar, y la rechaza tanto si se le acerca con violencia o con súplicas.

Antes hemos subrayado ya la necesidad de la plenitud dramática de la acción, pero ello no quiere decir que Sófocles injertara elementos de acción al motivo básico de la apoteosis de Edipo simplemente por razones técnicas. La lucha por la posesión de Tebas y el fin de Edipo se han unido para formar un todo que fue mal comprendido por aquellos que querían explicar el desarrollo de la pieza con la hipótesis de una refundición o de una inserción posterior de partes aisladas. El camino hacia la paz conduce a Edipo una vez más a través de las miserias de la vida, y la piadosa consagración de sus últimos pasos aparece en forma doblemente conmovedora junto a la violencia de las pasiones humanas desde las cuales se dirige hacia la serenidad de la vida divina.

Pero se unen también formando una unidad las manifestaciones con las que en este drama responde Edipo al mundo que le rodea. La cólera violenta con que se enfrente a los que aparecen como un obstáculo a su camino de la paz, es una parte de la naturaleza incondicional, que se encamina a su objetivo, que nos mostró *Edipo Rey* y que mora en el mismo pecho que con tanto anhelo impulsa al anciano a recorrer este camino.

Hay muchas cosas que hacen resaltar la importancia de la circunstancia de que sea precisamente este drama el último de la creación literaria de Sófocles. Pusimos como lema de la obra del poeta las palabras que pronuncia Ulises en el prólogo de *Ayax:* en el drama hemos de reconocer la propia vida en su fatídico entrelazamiento de dolores y miserias, en el hecho de encontrar esta vida a merced de unas potencias superiores. Estas palabras, ante un Ayax o ante Edipo Rey, tenía un sentido grave, terrible. Ahora, ante la última obra del anciano poeta, adquieren un significado más suave, más conciliador. El oráculo de Apolo fue el que precipitó al Rey desde la altura de la felicidad al abismo de la más profunda miseria, pero ahora las palabras del mismo dios guían al anciano hacia la paz. Y las Euménidas ya no son los espíritus de la maldición, que reclaman para sí al culpable, sino las clementes potencias del mundo subterráneo que esconden y redimen su miseria. Ya hemos visto cómo la existencia humana es considerada en el drama de Sófocles de un modo distinto que en el de Esquilo, pero también en aquél aparece la divina gracia como una solución para los males del hombre. Y en la paz que al fin del segundo Edipo se extiende por encima de todas las cosas, el dolor y el horror de la primera pieza aparecen bajo una luz diferente. Se hace visible la sublime paradoja de que los mismos dioses que precipitaron a Edipo en la noche de la más profunda miseria, al mismo tiempo lo

atraen por ello hacia ellos mismos. En el relato del mensajero, en la parte final del drama, fragmento del máximo valor literario, en el que vemos la misteriosa muerte del gran paciente, se observa esta familiaridad con los dioses en la forma en que los dioses efectúan su llamada:

1623 *Suena de repente una voz desconocida que se dirige a él y a nosotros nos pone súbitamente de punta los cabellos, porque un dios le llamaba y volvía a llamar de distinta manera. "Vamos, vamos, Edipo, ¿para qué retrasarnos de la partida? Ya hace tiempo que la andas difiriendo."*

(Ignacio Errandonea)

Ninguna palabra como las que escribió Hölderlin en la primera redacción de la muerte de Empédocles, acerca de la "lucha de los que aman" puede describir mejor la misteriosa relación entre el grande hombre y la divinidad. Y nuevamente leemos al final de *Hiperión:* "Como la discordia de los que aman, así son las disonancias del mundo."

El *Edipo en Colona* nos es muy caro, pero lo es también como pieza de la manifestación sofocleica de la vida. También el poeta, cuando volvía a hablarnos de Edipo, se encontraba él mismo en el umbral de la muerte. Y en la nostalgia de la muerte, con que su héroe anhela la paz y la serenidad, después de las tormentas de la vida, en aquel distrito ático de Colona, cuna del propio poeta, podemos percibir la voz del mismo Sófocles. La vida fue muy generosa con él, pero también para él constituye el supremo fin de la sabiduría el anhelo de descansar en la muerte. En el tercer estásimo nos habla de este anhelo en forma directa, como raras veces lo hace en sus obras.

1211 *Quien, olvidado de lo que es moderación, anhela prolongar la vida más de lo justo, será a mis ojos un iluso mentecato. Pues los años hacinados van hacinando siempre mil cosas que engendran el dolor. Y los placeres, ¿dónde están, una vez que el hombre se ha excedido en vivir más de lo debido? Cuando del Hades viene repentino el golpe (el enemigo de cantos himeneos, y de liras, y de danzas), igual llega para todos el libertador, la muerte, fin de todo.*

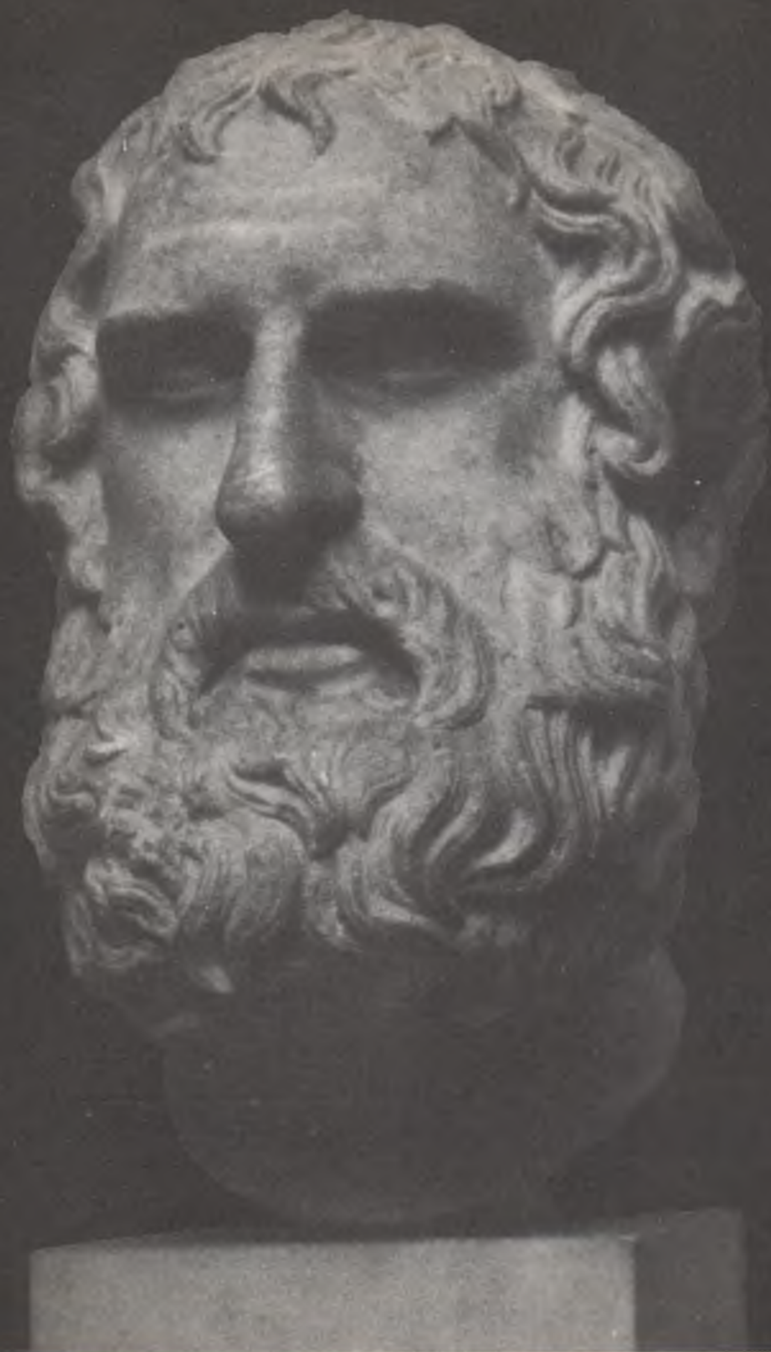
(Ignacio Errandonea)

También Sófocles, cuya felicidad llegó a ser proverbial para los atenienses, experimentó lo caduco de la dicha, y muchas de las cosas que alegraron su vida, se convirtieron en nada. Pero una cosa llevó consigo hasta los últimos días, así como la fuerza de su obra creadora, el amor a Atenas, antes de cuya caída habría de cerrar los ojos para siempre. Sin embargo, tuvo el presentimiento

de que esta caída habría de producirse. Así, en la Atenas de su drama, en *Teseo* sobre todo, hace surgir una vez más la imagen de su pura grandeza, y en el primer canto de la obra (668), en uno de los más bellos de la literatura griega, alaba el hechizo de su patria, protegida por los dioses.

Un feliz hallazgo de papiros efectuado en el año 1911 nos permite volver una vez más al Sófocles de la juventud y redondear con una obra temprana el cuadro de su actividad creadora. Junto a la gravedad de sus tragedias, tenemos, procedente del mismo tronco, el drama satírico que ahora poseemos en su mayor parte, *Los Ojeadores*. Los ojeadores o rastreadores son aquí los sátiros que, bajo la dirección de su padre Sileno, cobardes e insolentes, van por los montes de Arcadia, para ganar el premio prometido al que descubra el paradero de los bueyes robados de Apolo. Su fino olfato los conduce a la gruta de Cilena, donde el niño Hermes en poco tiempo ha crecido inverosímilmente y se ha convertido en un pícaro. El joven dios, y de ello nos habla ya el himno "homérico" de Hermes, ha robado a su hermano su precioso rebaño, y además, con una tortuga muerta ha fabricado la primera lira del mundo. Ahora bien, los sonidos de este instrumento resuenan desde el fondo de la cueva e infunden gran espanto en los sátiros. Pero finalmente se enteran de que el joven inventor es también un hábil ladrón que pronto sabe reconciliarse con su perjudicado hermano, regalándole la lira y trabando con él la más íntima amistad.

A diferencia del *Cíclope* de Eurípides, inaccesible a la alegría y jovialidad, vemos aquí el drama satírico de la escena ática en consonancia con las frescas imágenes que nos muestran los vasos de esa época. Pero sobre todo la proximidad de la naturaleza, de la que, después de todo, los sátiros son solamente una parte, la forma directa en que Sófocles hace vivir ante nosotros los montes y los bosques en los cuadros míticos de su pueblo, es lo que convierte su obra en una de las más bellas creaciones de la literatura griega. Y no solamente el cuadro de su obra es lo que por medio de este drama se completa para nosotros, sino también de su personalidad, que tuvo como unidad dos cosas: el atisbo en las oscuras profundidades de la vida, a través de las cuales pasamos los seres humanos, y la clara alegría de la luz que, a pesar de todo, los dioses han extendido sobre este mundo.



4

Eurípides

También en el caso de Eurípides, el elemento biográfico ha recibido de la tradición una aportación escasa. Y por encima de lo poco que podemos saber, se ha extendido una confusa mezcolanza de anécdotas. Como heraldo de una nueva época, Eurípides, más que ningún otro personaje de su tiempo, fue blanco de las burlas de la comedia. Las invenciones grotescas y atrevidas unidas a su nombre encontraron muchas veces acceso en la seudohistoria, y el Papiro del Sátiro (Ox. pap. 9, n.º 1 176) puede darnos una idea de ello.

Ni siquiera sabemos con exactitud el año del nacimiento del poeta. Junto al dato más verosímil de la Crónica del Mármol de Paros, en 484, aparece otro que vincula su nacimiento con el año de la batalla de Salamina. Su padre Mnesárquides, al que la comedia presenta, lo mismo que a su madre, como un verdulero, era un gran terrateniente. Nació en la hacienda que su padre tenía en Salamina, y durante mucho tiempo se quiso reconocer en la isla la cueva en la que el poeta solía escribir sus obras en la cual concibió las inquietas ideas acerca de la inmensidad del mar. A diferencia de Sófocles, de Eurípides no sabemos que hubiera hecho nada al servicio de la República. En una serie de sus obras veremos hasta qué punto se esforzó por servir como poeta a su patria en las horas aciagas de ésta.

Es posible que primero se dedicara a la pintura; en todo caso, en el año 455 obtuvo por primera vez un coro y representó *Las Pelíadas*. La gran influencia que ejerció en épocas posteriores tuvo que pagarla bastante cara, con el hecho de que sus contemporá-

neos se mostraron reacios a comprender su obra. Muchas veces estuvo en dura contradicción con el modo de pensar de su comunidad, y despertó también su oposición, como observamos muy claramente en las comedias de Aristófanes. También la comedia es una pieza de cultura social como la tragedia de sus predecesores. Con *Las Peliadas* quedó en tercer lugar, y hasta el año 441 no obtuvo la victoria, y aunque el número de sus dramas fue de 90, sólo otras tres veces alcanzó el primer premio en el certamen.

Las habladurías suscitadas por las malas experiencias del poeta con sus dos mujeres Melito y Quirila (o Quirina) no merecen que nos detengamos en este punto. Sin embargo, lo que sabemos de los últimos años de su vida, en cambio, tiene verdadera importancia para el hombre y para el poeta. En el norte, en el reino de Macedonia, que cobraba importancia incluso en el aspecto cultural, había surgido una especie de corte de las musas. Aun cuando fuera menos brillante que la corte de Sicilia, honrada por la visita de Esquilo, en ella había, ciertamente, los representantes de nuevas tendencias artísticas, tales como el trágico Agatón y probablemente también el poeta lírico Timoteo. En el año 408, también Eurípides obedeció a la llamada del rey Arquelao, y allí, en el extranjero, en Aretusa, cerca de Anfípolis, falleció en la primavera del año 406. Hay una anécdota que dice que fue despedazado por unos perros salvajes.

De sus obras se desprende que fue muy grande el amor que profesó a su patria ateniense, pero, debido a su actitud intelectual y al desarrollo político de fines del siglo V, este amor había de resultar forzosamente doloroso. El corazón de su pueblo no vibró tan intensamente ante sus obras como ante las de Sófocles, porque tampoco habían surgido en tanto grado como las de éste del mundo más peculiar de los helenos. Es posible que hubiera abandonado su patria lleno de amargura. Pero a su muerte se comprendió que acababa de fallecer uno de los grandes atenienses. En la presentación de los coreutas y de los actores que se hacía antes de las grandes Dionisias, Sófocles hizo aparecer a aquéllos sin corona e incluso él mismo apareció con vestiduras de luto. Atenas erigió un cenotafio al difunto y concedió el premio del certamen a las piezas representadas póstumamente de aquel poeta con el cual en vida se había mostrado tan poco amable.

La importancia de los hechos políticos de la época no fue la misma para Eurípides que para sus dos predecesores. Ciertamente —y en ello reside una de las muchas contradicciones de la obra de Eurípides— encontramos precisamente en él algunas partes condicionadas por lo contemporáneo en mayor número que en los otros trágicos, y en los años de la lucha con Esparta levantó a menudo Eurípides la voz contra este pueblo. Pero ello no quiere decir que la tragedia de Eurípides estuviera íntimamente configurada por un pensamiento político de esta índole. Lo que Eurípides tiene que decir en esta dirección es algo que a menudo se acerca a su obra desde el exterior, y no es raro que observemos en él una actitud tendenciosa. Los pasajes de esta clase suelen permanecer en la superficie de la obra, sin incorporarse orgánicamente a ella, y sus rasgos esenciales hemos de comprenderlos a base del juego alternado de la personalidad del poeta y de aquel movimiento que en su edad adulta comenzó a modificar radicalmente la imagen intelectual de Atenas.

La palabra "sofista" tiene un sentido algo peyorativo, debido a la caricatura que de esta tendencia se hace en la comedia y a la crítica, que nos es más conocida, por los libros de Platón, que la misma cosa criticada. Así resulta para nosotros doblemente difícil comprender las verdaderas fuerzas de ese movimiento en una época que mejor que ninguna otra pudo comprender los peligros de esta entronización de la *ratio.* Y sin embargo, esta tarea es para nosotros de suma importancia, si queremos comprender a Eurípides.

Incluso para este breve intento de caracterización de aquel movimiento que en la segunda mitad del siglo v inauguró una nueva época, se nos presenta en primer lugar la famosa frase de Protágoras: "El hombre es la medida de todas las cosas, de las que existen, para conocer que existen, de las que no existen, para conocer que no existen." El hombre que pronunció esta frase procedía de Abdera, una colonia jónica, lo mismo que Leontinoi, de donde procedía Gorgias, otro representante de la sofística. Esto no son detalles intrascendentes de la biografía, ya que nos indican que hemos de entender la sofística como la irrupción del espíritu jónico en el centro del mundo helénico, en cuyas regiones marginales llegó a ser muy importante su ἱστορίη, su investigación incondicional de las cosas de este mundo.

En las palabras de Protágoras se encuentra, como algo decisivo, la ruptura con la tradición en todos los aspectos de la vida; en ellas reside la pretensión revolucionaria de convertir en objeto de discusión racional todas las relaciones de la existencia humana,

tanto la religión como el Estado y las leyes. Para estos hombres ha llegado a hacerse absurdo y por lo tanto imposible el orientar su pensamiento y su acción conforme a la costumbre santificada por el uso, conforme al *nomos*, y sólo pueden esperar obtener sus normas a base de su propio modo de pensar. Pero esto no les ofrece una imagen unitaria del mundo que con la fuerza de la convicción religiosa funde en una unidad superior sus partes contradictorias, como hemos visto en Esquilo o en Sófocles.

Las cosas se le aparecen a menudo al observador desde muchos aspectos, que a menudo son opuestos. En este movimiento, el hombre ha salido de la segura guarda de la tradición y se ha lanzado en medio del mundo de las antinomias. Tiene toda la importancia de un programa el hecho de que uno de los escritos de Protágoras lleve por título Ἀντιλογίαι, "Contradicciones", y confirma esta concepción lo que acerca de su autor nos dice Diógenes Laercio (9, 51): "Fue el primero en afirmar que para cada cosa existen dos concepciones que se contradicen mutuamente." Es verdad que de esto nació también aquella mala práctica del oficio de los sofistas que, según una frase tristemente célebre, veía en el discurso el medio para convertir en bueno un argumento malo, pero lo más esencial es que de este modo surgió una actitud del hombre ante el mundo completamente inédita, sea cual fuere la forma en que juzguemos tal actitud. La tradición ya no era ahora una obligación, pero tampoco podía servir de ayuda. Toda la carga de la propia decisión y responsabilidad recaía ahora en el hombre, colocado en medio de las antinomias.

Es indudable que, aun cuando podamos compensar la deformación que nos ha transmitido la tradición, el cuadro que nos ofrece la sofística resulta bastante insuficiente. El que se convirtiera en una profesión le perjudicó como perjudica ello a cualquier actividad espiritual. En especial, su crítica se convirtió a menudo en un análisis destructivo de lo existente para lo cual no había un nuevo valor que pudiera sustituirlo, y sobre todo abrió aquel abismo que aún era extraño a la época precedente. Pero a pesar de todo, lo trágico de esta salida batalladora del pensamiento humano apoyado en sí mismo, hacia el caótico y peligroso terreno de las antinomias, no debe ser pasado por alto, y constituye precisamente lo trágico del poeta y del hombre Eurípides.

La tradición biográfica nos habla de una relación de discípulo entre Eurípides y los principales sofistas, como Protágoras y Pródico, y también con referencia al filósofo Anaxágoras, amigo de Pericles, y Arquelao. Se trata de leyendas que fueron entretejidas

a base de relaciones con respecto a las enseñanzas de estos hombres dentro de las tragedias de Eurípides, pero en realidad no es cierto que Eurípides se hubiera adherido a una doctrina determinada. Para él lo decisivo no era adherirse a un sistema, aun cuando era importante para él la entrega al nuevo espíritu de la época y la actitud que este espíritu exigía en cuanto al planteamiento de los problemas. Por ello resulta también vano esfuerzo querer obtener de sus dramas un concepto del mundo claramente definido en todos sus pormenores. Si prescindimos de que muchas de las declaraciones sólo podemos concebirlas como las de personas que actúan, también entonces nos quedan gran número de detalles contradictorios, que en modo alguno pueden coordinarse siempre en una línea de evolución espiritual. Por toda la obra del poeta discurre una lucha incesante, una búsqueda apasionada, y precisamente en el hecho de que la tradición pierde para él todo su valor cuando se trata de enfocar un nuevo problema, y de que a su cavilar, en vez de un claro conocimiento, se le aparecen los διссοὶ λόγοι, los aspectos contradictorios de las cosas, se nos muestra Eurípides en realidad como un discípulo de los sofistas, sin que por ello podamos decir que es un mero proclamador de las doctrinas de éstos. Los sofistas pusieron en el hombre y solamente en el hombre todo conocimiento y toda decisión. En el mundo de ellos, no hay ninguna potencia, fuera del sentir y del pensar humanos, que pudiera determinar la acción del individuo. Los dioses, si es que existen de alguna manera o en algún lugar, quedan despojados de tal función determinativa. Ya lo dijo Protágoras: "Acerca de los dioses, yo nada puedo saber, si existen o si no existen, o cómo son, porque hay muchos obstáculos que se oponen a comprobarlo, su invisibilidad y la vida tan breve del ser humano."

De este modo de pensar nace también para Eurípides la crítica de las figuras transmitidas por la fe, pero sin que por ello llegue a la negación ateísta de los poderes superiores. Tales poderes existen, y los destinos actúan de una forma que al hombre le es inescrutable, pero para Eurípides, completamente dentro del espíritu de la sofística, el verdadero centro de todos los acontecimientos es el ser humano. Las acciones del hombre y la dirección divina ya no se unen para él en el mundo de las irreconciliables contradicciones para formar un cosmos ético, y precisamente en esto es donde se manifiesta su mayor contraste con respecto a Esquilo. Si para éste el destino humano era solamente el escenario en que se manifestaba paradigmáticamente un orden superior, en cambio, para

Eurípides, en dramas como *Medea* e *Hipólito*, este destino nace del hombre mismo, del poder de sus pasiones en las que, a diferencia de Esquilo, ya no hay ningún dios que a modo de συλλήπτωρ sirva de ayuda en el camino del conocimiento y de la comprensión. Pero dondequiera que, como en algunas de las piezas posteriores, de la clase de *Helena*, el destino humano es considerado en su dependencia de fuerzas extrahumanas, la dirección metódica de los antiguos dioses es sustituida cada vez más por el poder del azar, llamado posteriormente *Tyche*, "Fortuna". La Fortuna es la que mezcla los destinos humanos y produce aquellas abigarradas combinaciones que encuentran su combinación en otro género, en la comedia de un Menandro.

De la misma manera que la obra de Eurípides tiene sus raíces en el terreno de la sofística, lleno de la problemática de las antinomias, aparece caracterizada por profundas oposiciones. La mayor consecuencia de ello es lo siguiente: la firme fe en los dioses de la tradición ha cedido, y la independencia del pensar y del sentir humanos hace surgir unas figuras para las cuales una nueva concepción del ser humano es más decisiva que su preformación por medio del mito. Sin embargo, aun cuando la tragedia de Eurípides se abra a una nueva mentalidad, la férrea estructura del género literario permite muy poco romper los antiguos moldes. Todavía los dioses siguen pisando la escena, por más que su significado haya cambiado en la fe del poeta, y el tema sigue procediendo de la mitología, por más que el mito, indestructible como forma, siga suministrando el recipiente para nuevos contenidos. Un contemporáneo de Eurípides, aquel Agatón cuya celebración de una victoria en el certamen dramático (416) da pie a Platón para que se verifique su *Banquete*, dio, según Aristóteles (*Poética* 1 451 b), en su tragedia *Antheus* o *Anthos*, el primer paso de aquello que ya apunta en tan grande medida en la tragedia de Eurípides: la acción y los personajes son de libre invención, pero ello no quiere decir que se abandonara el campo general de la mitología en la tendencia hacia el drama burgués. Semejante intento no pasó de ser episódico. La tragedia, como parte del culto del Estado, estaba demasiado estrechamente vinculada a la mitología tradicional, incluso en aquellos tiempos en los que la tradición interna comenzaba a desintegrarse. Por ello el contenido de la tragedia, en Eurípides, rebasa a menudo la forma que viene dada con el género, y la configuración de su obra se refleja en el hecho de que sus elementos no siempre pueden unirse para formar una unidad orgánica, aquella disonancia que encontramos en el áspero rostro del pensador

que la antigüedad nos ha presentado en varias réplicas como retrato del poeta.

Al tratar de sus obras nos basamos en la sucesión cronológica, aun exponiéndonos a la inseguridad en algunos puntos aislados. Resulta atractivo agrupar los dramas que se nos han conservado a base de su contenido, pero de este modo se hace a menudo violencia a la variedad de la obra de precisamente este autor.

Con las 18 piezas de este trágico, poseemos un número mayor de obras que las de los otros dos autores juntos. Puede ser casualidad el que en la tradición, a los dramas reconocidos canónicamente se hayan añadido partes de una antigua edición total en orden alfabético. Pero ello fue posible debido a la gran importancia que tuvo este poeta en los siglos posteriores, de lo cual dan testimonio sobre todo los numerosos papiros hallados en suelo de Egipto.

Como en el caso de Sófocles, tampoco poseemos de Eurípides ninguna obra que se remonte a los primeros tiempos de su actividad literaria. La pieza más antigua que se nos ha conservado, *Alcestes,* atestiguada para el año 438, se halla separada considerablemente del momento en que el autor hizo su primera aparición en público con sus *Pelíadas,* en el año 455. Por consiguiente, tampoco podemos conocer los comienzos de este dramaturgo. Sin embargo, *Alcestes* presenta rasgos que aproximan esta obra al drama de corte clásico y que la separan de las obras de época posterior en las que este clasicismo va desapareciendo.

La base de esta pieza la constituye un motivo que conocemos de historias y cantos populares de muchas naciones, el motivo del sacrificio hasta la muerte por amor. Cada vez comprendemos mejor la forma en que la mitología griega se asimiló muchas de estas historias errantes y las combinó con sus personajes heroicos. Aquí encontramos a Admeto, rey de Feras, el cual, el día de su boda con Alcestes, tiene que ser arrebatado por la muerte. El sombrío dios de la Muerte estaría dispuesto a aceptar una víctima en sustitución de Admeto, pero los padres de éste rehúsan sacrificarse por su hijo, tan grande es el afecto que le tienen a este mundo. Entonces la joven y hermosa esposa se ofrece por él y da su vida a cambio de la suya. Antes de Eurípides había tratado este tema Frínico, pero de su obra sólo conocemos escasos rasgos, y probablemente juzgaremos correctamente si consideramos que el cam-

bio decisivo que en el tema introdujo Eurípides fue lo que confirió al sacrificio de Alcestes toda su grandeza humana. Si en el relato original la consumación del sacrificio sigue inmediatamente a la aparición del dios de la Muerte, Eurípides interpone entre ambos hechos un espacio de varios años. Probablemente Alcestes se encontró dispuesta al sacrificio en el mismo momento del peligro, durante la boda, pero no lo consumó hasta años después. No podemos preguntar cómo pudo vivir teniendo ante los ojos el día en que la muerte había de ir a buscarla, pero debemos admirar el arte del autor, que no hace que sea la novia o la recién casada la que decida el sacrificio en rápida resolución, sino la esposa y la madre, que durante años ha vivido la máxima dicha que puede gozar la mujer y solamente entonces va a la muerte con clara conciencia de la grandeza de su sacrificio.

Al comenzar el drama, abandona Apolo la casa del rey al cual fue a servir, para expiar una falta, y del cual se ha convertido en amigo. No le está permitido detener a Thanatos, el dios de la Muerte, que viene en busca de Alcestes. Después de la entrada del coro de ancianos de Feras, que temen y se lamentan por la suerte de la reina, t-mamos parte en su separación en una doble conducción escénica. Por medio del relato de la sirvienta nos enteramos de su despedida del hogar y de los familiares y del lecho conyugal, luego entra en escena la propia Alcestes con Admeto y sus hijos.

La sensibilidad moderna encuentra trabajo en conformarse con que esta Alcestes en sus últimas palabras no hable del amor hacia el esposo que la lleva a la muerte. Es verdad que el poeta nos hace sentir su horror a la muerte en la visión del viaje al mundo subterráneo y del dios de la Muerte que se dispone a apoderarse de ella, pero Alcestes habla de su sacrificio con las serenas consideraciones de lo útil, que para ella es lo necesario, y si hace prometer a Admeto que no contraerá segundas nupcias, lo hace pensando en el bien de sus hijos. A esta Alcestes es todavía ajena la patética expresión del sentimiento subjetivo. En su forma áspera, se une a las figuras de la escena trágica que nos permite reconocer los rasgos esenciales del clasicismo ático. Pero en esta aspereza, en la que el sacrificio de Alcestes se objetiviza hasta alcanzar su pleno significado, reside también su grandeza, que se eleva por encima de todas las figuras de Alcestes que hablando y cantando han pisado la escena del teatro moderno.

El hijo de Alcestes, Eumelo, entona un canto en el que deplora la muerte de su madre, y el coro alaba la memoria de ésta. Entonces llega un huésped, Heracles, que entra en la casa de Admeto,

en su viaje para emprender nuevos trabajos. Admeto no le deja marchar, aun cuando Heracles no quiere recibir hospitalidad en una casa que lleva luto. Para disipar todos los escrúpulos, Admeto no le dice que él mismo es quien lleva a su esposa a la tumba.

El féretro con Alcestes, acompañado del fúnebre cortejo, ha sido llevado ya fuera del palacio, cuando llega Feres, el padre del rey, con ofrendas para la difunta. En las duras palabras con que Admeto rechaza la compasión del anciano, que con su propio sacrificio habría querido impedir el de aquella vida tan joven; en las vivas respuestas de Feres, que atribuye todos los reproches al exagerado afán de vivir y al egoísmo de su hijo, llamea una de aquellas escenas de disputa que tienen una importancia típica para la tragedia euripideana. Es verdad que en el conjunto de la pieza esta escena tiene el sentido de hacer resaltar la grandeza de la abnegada mujer ante este fondo lamentable, pero esta disputa junto al féretro de la muerta hemos de entenderla a base de la legalidad propia que ahora ha adquirido el *agon*, este entrechocar de los discursos polémicos. Debido a que no hay argumento que sea demasiado malo ni demasiado traído por los pelos, el apasionado afán de procesos del ateniense y la doctrina sofista de la doble concepción de cada cosa, se combinan y se funden en una sola unidad. Por ello es también un error querer convertir en una clave para comprender el todo de la obra lo que en tales escenas se dice por el mero gusto de polemizar. Para la estructura del drama de Eurípides es de gran importancia esta independización de una parte aislada claramente delimitada. También por este lado pierde unidad el organismo del conjunto, y posteriormente, en el prólogo, en el relato del mensajero y el canto del coro, tendremos ocasión de hacer resaltar el mismo desarrollo hacia la independización de la parte aislada. El peligro de la tipificación y la rutina se encuentra detrás de ello, y no siempre supo eludir Eurípides este peligro completamente.

El coro sigue al cadáver de Alcestes. Como en *Ayax*, la escena queda un instante desierta. Entretanto, Heracles lo ha pasado muy bien en el palacio. Nos enteramos de ello por un criado que no está conforme con tanta alegría en la casa mortuoria. Ahora sale a escena Heracles, borracho. Siempre se ha utilizado la escena para caracterizar a este Heracles como el alegre bebedor de la comedia dórica y de este modo dar al drama los rasgos más burlescos posibles. Pero en realidad el poeta se muestra aquí muy comedido, y muy pronto veremos que este Heracles es muy distinto, es realmente un héroe y un salvador de personas que se

encuentran en apuros. Cuando se entera por el criado de quién es la persona muerta, se dispone en seguida, para recompensar a Admeto por su hospitalidad, a arrebatar a la muerte su precioso botín. Aquí encontramos otro motivo del relato popular, el de la lucha con la muerte, que se combina con el motivo del sacrificio por amor.

Admeto llega con el coro de efectuar el sepelio. La pintura de su retrato apenas es menos difícil de lo que se requiere para comprender al hombre que acepta este sacrificio. La antigua narración de cuentos no debía preocuparse por la motivación psicológica, y tampoco puede Eurípides, en la promesa de Admeto de guardar fidelidad, en la escena de la despedida, en su actitud frente al huésped Heracles, en su amargo llanto, con que regresa de la tumba, hacer mucho más de lo que hace para que no tomemos a mal el feliz desenlace de la obra. Pero hay un punto en el que el dibujo de su carácter tiene una profundidad inusitada. A este Admeto, junto a la tumba, se le han abierto los ojos y ha comprendido que él, que también estaba sujeto a la muerte, no debió consentir que su mujer muriese por él, y que este sacrificio, que había de conservarle a él la vida, es lo que en realidad acaba de destruirle. En su "ahora me doy cuenta" (940) se encuentra una transición, una debilitación de la voluntad y de la acción trágicas, que nos indica una nueva actitud del ser humano en el drama de Eurípides.

El difícil problema que nos presenta el dibujo de la figura de Admeto ha sido tratado de tan diversa manera hasta época reciente, que nos interesa delimitar del modo más claro posible nuestra concepción, para lo cual hemos de apartarnos un poco de anteriores formulaciones. Frente a la figura del cuento, completamente incolora, sin tratar de hacerla comprensible por ninguna motivación, nos muestra Eurípides ciertamente la forma en que el sacrificio de Alcestes repercute en el ánimo del hombre que lo ha aceptado. Pero ni fue intención del poeta reducir por ello *ad absurdum* el mito, indicando sus imposibles consecuencias, ni tampoco queremos nosotros cambiar el nombre de la tragedia de "Alcestes" por el de "Admeto", y considerarla como la tragedia de este personaje. La cuestión de hasta qué grado hemos de utilizar nuestra psicología en la interpretación de los personajes euripideanos, es la más importante y la más difícil para interpretar a este poeta. En nuestro caso especial hemos de meditar muy bien la advertencia

que formuló Goethe en su farsa "Dioses, héroes y Wieland" en forma harto jovial.

Pero cuando llega Heracles, llevando de la mano a la salvada Alcestes, cubierta con un velo y silenciosa, rescatada de la muerte, Admeto se ve obligado a pasar aún por otra prueba. Heracles dice que quiere dejar en casa del rey a una mujer extranjera que acaba de obtener como premio a un combate. En la forma en que horrorizado Admeto se niega a admitir a aquella mujer, comprendemos la seriedad con que quiere ser fiel a la muerta, y por ello se hace digno de reconocer a su esposa y conducirla a la casa para comenzar con ella una nueva vida. Pero Heracles no toma parte en la fiesta que se celebra, ya que la tragedia tácitamente insinuada de su vida le obliga a emprender nuevos trabajos.

La antigüedad llamó misógino o enemigo de las mujeres al poeta que creó la figura de Alcestes. En sus *Tesmoforiazusas* (en el año 411), Aristófanes hace que las mujeres de Atenas celebren un juicio minucioso contra Eurípides, y la anécdota quería explicar su odio a las mujeres a base de las malas experiencias habidas en su vida doméstica. Este severo juicio lo comprendemos si pensamos que la mirada de los contemporáneos se fijó exclusivamente en figuras como Fedra y Estenebea. Pero nosotros comprendemos a Eurípides como el poeta al cual precisamente en la mujer se le abrieron todas las alturas y profundidades del alma humana. Eurípides trajo a la escena a mujeres que se consumen y consumen a otros en las llamaradas de la vehemente pasión. En aquella Atenas en la que las mujeres eran consideradas como las mejores, de las cuales se sabía poco que decir, esto hizo el efecto de un inaudito ataque al sexo femenino y le granjeó el calificativo de misógino. Y sin embargo, precisamente a él debemos aquellas figuras femeninas en las que el ser humano se realiza en su obra más sublime, cual es la del abnegado sacrificio.

Una y otra vez volvió el poeta al motivo de la abnegada entrega de la propia vida, no siempre ciertamente lo hizo con el mismo vigor y profundidad que en la figura de Alcestes, pero casi siempre se trata de mujeres que poseen esta grandeza de sentimientos. En *Los Heráclidas*, Macaria se sacrifica por los suyos; en el perdido drama de *Erecteo* (junto con *Las Suplicantes*, hacia el año 424), va en pos de la hija, que ofrece el sacrificio de su vida, la madre, que aprende a superar su dolor, y en una transición especial, en una de las últimas obras, Ifigenia pasa del terrible miedo a la muerte a la firme resolución de dar la vida por la causa superior. El autor se revela como profundo psicólogo allí donde el sacrificio

no es efectuado por la mujer. En *Las Fenicias,* Menoiqueo salva la patria con su vida, y aquí se trata del niño, cuya pura juventud, como el tierno corazón de una mujer, es capaz de tal sacrificio. También la obra *Frixos,* actualmente perdida, con el sacrificio de una vida joven, perteneció probablemente a este grupo de obras.

Sabemos que *Alcestes* figuraba en cuarto lugar en una tetralogía, o sea, que ocupaba aquel lugar que de ordinario correspondía al drama satírico después de tres tragedias. Iba precedida de *Las Cretenses,* con la historia de la rivalidad de dos princesas cretenses, de *Alcmeón en Psofis,* que hemos podido conocer mejor por medio de un papiro florentino (Pap. Soc. It. n.º 1 302) como drama que narra el destino del matricida y el amor femenino, y del *Telefo,* que, para indignación de los atenienses y de sus comedias, hizo aparecer cubierto de andrajos al rey de los misios. Querer hallar aquí conexiones trilógicas resulta en vano, y comprendemos que la trilogía unitaria no fue la forma adecuada para el gran interés que tenía Eurípides por las personalidades individuales. Sin embargo, el hecho de que a las tres tragedias que se han perdido siguiera el drama de Alcestes en lugar del drama satírico, no vamos a aprovecharlo para tratar de descubrir rasgos burlescos en este drama que, a pesar de su final feliz, es una obra seria. Pero sí vamos a relacionar este hecho con la observación de que, entre las 75 piezas que como auténticas entraron en la Biblioteca de Alejandría, solamente siete u ocho eran dramas satíricos. Por consiguiente, Eurípides sustituyó a menudo el drama satírico por una pieza no satírica al final de la tetralogía. La razón de ello reside en que Eurípides carecía de la espontánea alegría que tan preciosa nos resulta en *Los Rastreadores* de Sófocles. Testimonio de ello lo da él mismo mediante su único drama satírico conservado, *El Cíclope.* Aun cuando para este drama haya muchas cosas, por ejemplo, la evolucionada técnica del triálogo, que señalan un época tardía en la vida del poeta, su cronología es, sin embargo, tan incierta, que sin reparos podemos insertarla aquí.

El tema es el conocido episodio de la *Odisea* que trata del Cíclope. La obra se convierte en drama satírico por medio del hecho de que lo sátiros, conducidos por su padre Sileno, van a parar a manos del Cíclope, al que deben servir a regañadientes y de cuya servidumbre les rescata la astucia de Ulises. La descripción de estos seres semianimales, con su fanfarronería y su ocasional cobardía, no carece de humor, pero echamos en ella de menos aquella luz clara y alegre que aparece en las obras de Sófocles. En el drama satírico de Eurípides hay rasgos procedentes de la mentalidad de

la época, rasgos que en la obra no aparecen plenamente desarrollados. Este Cíclope acentúa su desprecio de la ley y su exclusiva confianza en la propia fuerza bruta con unas palabras que, a pesar de todo el elemento caricaturesco, son afines a la manera en que Platón hace que un Calicles en el *Gorgias* o un Trasímaco en la *República* defiendan la pretensión del más fuerte a violar cualquier disposición legal.

. Desde el comienzo de su creación literaria, el poeta mostró predilección por la figura demoníaca de Medea. Ya en *Las Pelíadas* (455) presentó a la hechicera que destruye al anciano Pelias mediante una astucia con la que convierte en instrumento a las inocentes hijas del rey. Una leyenda ática relaciona Medea con Egeo y habla de una insidia contra Teseo, el cual era aún desconocido por su padre. Éste era el contenido de Egeo. Se nos ha conservado la *Medea* del año 431, que nos muestra en su cima el arte de Eurípides para hacer brotar los hechos y el destino del ser humano del demonio que abriga éste en su pecho. Tampoco aquí teme Eurípides una amplia innovación en cuanto al fondo de la obra, para hacer expedito el camino a las fuerzas vivas de su tragedia. La princesa de la Cólquida, a la que Jasón sacó de su país para llevarla al extranjero y aquí la abandonó, es sobre todo la mujer que opone al sufrimiento y a la humillación el exceso de su vehemente pasión. Por ello nos olvidamos de la hechicera con todos sus mágicos requisitos, por más que éstos sean utilizados en el lugar oportuno. No como bruja, sino como ser humano es demoníaca esta Medea que Eurípides convierte en asesina de los propios hijos. Con una gran libertad, se enfrenta aquí a la tradición, que nos habla del asesinato de los hijos por los corintios y del culto que se les tributó (Schol. Med. 9, 264, Paus. 2, 3, 6, etc.) y que en una variante nos permite reconocer el punto inicial para la innovación de Eurípides: Medea mató a sus hijos al intentar hacerlos inmortales por medio de prácticas de hechicería. Se considera la posibilidad de que influyera en la configuración de Medea por parte de Eurípides el hecho de que la mitología habla de Procne, que dio muerte a su hijito para vengarse de su esposo Tereo.

La altura que la estructuración euripideana alcanzó en este drama la reconocemos también en el hecho de que ninguna de sus otras piezas en su estructura fue elaborada de un modo tan uni-

forme a base de la figura central. Ya en el prólogo, hablado por la nodriza de Medea, nos muestra el dolor de ésta por la traición de Jasón. que quiere tomar como nueva esposa a la hija del rey de Corinto. Pronto prorrumpe en furiosos lamentos, luego vuelve a enmudecer, y el odio con que mira a sus hijos hace que la nodriza se estremezca con el presentimiento de lo que va a ocurrir. El guardián que llega con los niños trae la noticia de que Creonte quiere expulsar de la ciudad a Medea junto con sus hijos, y de nuevo se suscita la inquietud (92. 100) de que la desesperación de Medea pueda representar un peligro para su propia sangre. Cuidadosamente prepara el autor aquello que constituye su innovación en el tema, y entre las exclamaciones de dolor que profiere Medea, que oímos procedentes del palacio, percibimos también la maldición que pronuncia sobre sus hijos (113). El ama advierte a los niños que no comparezcan ante su madre, y aquí las palabras con las que se refiere a la naturaleza salvaje de Medea, nos abren un conocimiento que parte de las palabras, es verdad, pero tiene un alcance mucho más allá de ellas. Con las palabras de significado parecido ἦθος, φύσις, φρήν los versos 102 y ss. nos describirán el carácter de Medea y en ellas observamos tanto el deseo de designar en forma concisa las fuerzas que en el ser humano operan lo decisivo, como la búsqueda tanteadora de tal denominación.

Entra el coro de mujeres corintias. Acompaña la suerte de Medea con su compasión, quiere consolarla. Medea no rechaza a las mujeres, sale del palacio, les habla de su desgracia. La seguridad con que Medea habla y hace que sus palabras pasen pronto de la propia suerte a los problemas sociales de la mujer, completamente en la mentalidad de la época del poeta, forma un vivo contraste con los gritos de desesperación que nos hizo escuchar desde el interior del palacio. Por medio de esta disposición mantiene Eurípides en este discurso, el primero de los grandes discursos de Medea, su autodeclaración en aquellos límites mediante los cuales se hace posible en los discursos posteriores el máximo efecto de la emoción en grado ascendente. Pero la seguridad de Medea en este discurso prepara también la forma en que Creonte, el rey del país, se enfrenta a ella al anunciarle su destierro. Aquí el frío cálculo de su entendimiento llega a superar al fuego de su corazón, porque se humilla hasta descender a las súplicas y logra de su enemigo que le conceda un día de plazo, que ella piensa utilizar para llevar a cabo su venganza. A esta escena sigue el primero de los tres grandes discursos monológicos cuya estructura nos ha explicado Wolfgang Schadewaldt en la más bella sección de su libro "Monolog und Selbstge-

spräch" (1926). Es verdad que al principio se dirige Medea a las mujeres del coro, pero luego se aparta de éste. Sostiene consigo misma el diálogo, medita el medio de la venganza que se ha propuesto de un modo resuelto realizar, y busca el lugar adonde pueda ir a refugiarse una vez se haya vengado de Jasón, de la novia de éste, Creusa, y del padre de Creusa, Creonte. El coro ha sido olvidado, cuando Medea se exhorta a sí misma (402) a convertir su oprobio en el triunfo de la venganza. Corresponde al típico final de un discurso que culmina en emoción patética el que Medea concluya con unas palabras relativas a lo bien dotada que se encuentra en general la mujer para realizar una acción malvada.

También esta tragedia tiene su *agon*, pero efectúa el combate con armas desiguales. El Jasón que con sofismas quiere marcar con el sello de la inteligencia y de la prudencia el acto de su perfidia y deslealtad, aparece inferior a Medea, que rechaza la menguada ayuda que Jasón le brinda y que no ahorra reproches.

La escena que sigue a la siguiente canción del coro, escena en la que aparece el rey ático Egeo en viaje hacia Delfos, pasando por Corinto, donde se entrevista con Medea, ha dado pie, a causa de su carácter episódico, a muchas interpretaciones y censuras, y sin embargo, dentro de la disposición del conjunto, se encuentra en un lugar muy fácil de comprender. Una gran parte del primer discurso monológico de Medea (386) estuvo dedicado a meditar dónde buscaría refugio después de la venganza. Ahora brinda la respuesta a ello la escena de Egeo: el rey le dará asilo seguro en Atenas. No bien se ha ido el rey, cuando Medea descubre el plan que para ella ha alcanzado su madurez. Sus hijos llevarán la muerte a Creusa por medio de regalos envenenados, y entonces oímos las terribles palabras que ya fueron preparadas por las primeras escenas del drama: los hijos mismos han de morir en las mismas manos de su propia madre, porque el hombre que la ha abandonado debe sentir una soledad que sea aún más terrible que la que él ha meditado para ella. En el entrechocar de dos versos (816 s.), en los que las palabras entre la directora del coro y ella tienen como un movimiento de oscilación, percibimos lo demoníaco de su resolución, que reprime todo otro sentimiento para hacer triunfar el deseo de venganza, deseo engendrado por su pasión y que es afirmado por su mente. "Mujer, ¿quieres dar muerte a tus hijos? — Así heriré más profundamente el corazón de mi esposo."

La siguiente canción del coro presenta una doble función. Es como si reflejara el acto precedente (podemos emplear con cierta seguridad esta expresión ahora que la estructuración del drama

resalta más claramente debido a los cantos), al contraponer el deseo de Medea, de refugiarse en Atenas, al horror del infanticidio. Por otra parte, el nombre de Atenas, en el primer par de estrofas del estásimo, se ha convertido en un himno de alabanza de la ciudad, himno de belleza no superada. En él observamos la pura devoción del poeta hacia el suelo de su patria, pero también percibimos su sello más personal cuando en el claro y sereno aire de su ciudad vemos que alaba precisamente lo espiritual. Los Amores tienen allí su morada juntamente con la Sabiduría, y en estas palabras se expresa lo que ha continuado siendo la gloria inmarcesible de Atenas:

824 *Desde las edades pasadas son afortunados los descendientes de Erecteo, hijos de los bienaventurados dioses; nútrelos preclara sabiduría en país inexpugnable, y discurren con pompa en lucidísima atmósfera, en donde dicen que un tiempo la blonda Harmonía dio a la luz las castas musas, a las nueve Piéridas. Allí dicen también que Venus, con las ondas del Cefiso, de cristalina corriente, refrescó las dulces y suaves auras, y visitó esa región, entretejiendo su cabellera con guirnaldas de fragantes rosas, y envió los Amores, que forman el cortejo de la Sabiduría, y que son origen de todo linaje de alabanzas.*

(Federico Baráibar y Zumárraga)

Ahora corre Jasón rápidamente hacia la red que Medea le ha tendido. Se alegra de haber hecho tan buena ganga. Él mismo apoyará la petición de que los niños puedan quedarse a vivir en el país. No le preocupa el hecho de que con ello Medea tenga que renunciar a lo último que le queda. En el canto del coro acompañamos a los dos niños en su camino y vemos como Creusa recibe de ellos los regalos que Medea le envía. Medea ya no puede volver atrás en el camino que ha emprendido, pero en el último trecho de este camino habrán de fallarle las fuerzas con que había abrazado la decisión de vengarse. El poder del sentimiento natural se yergue contra la atrocidad de su proyecto y suscita en su pecho la última grave lucha que precede a la acción. El guardián que sale del palacio con los niños y anuncia que para ellos ha sido levantada la orden de destierro, encuentra a Medea profundamente trastornada. Cuando el guardián se ha ido, somos testigos de la lucha que Medea sostiene consigo misma, en un discurso que, aunque de nuevo (1 043) menciona a las mujeres del coro, en su esencia es, sin embargo, un monólogo. La intensidad de exposición de procesos internos es en este monólogo, dentro de la tragedia ática, sin parangón, y nos muestra al ser humano abierto para la poesía trágica desde un ángulo nuevo. En este monólogo no vemos, como, por ejemplo,

en el monólogo de la muerte del sofocleano Ayax, la voluntad inquebrantable en la determinación que le viene dada previamente al hombre por su misma *physis*, sino que vemos al ser humano entregado a merced de las potencias que surgen de su alma y pugnan por apoderarse de él. Corresponde al modo griego de ver las cosas el hecho de que la más peligrosa de estas potencias aparezca como personificada por Medea y de que ésta dialogue con esta personificación. Solamente de un modo aproximado puede darnos la traducción lo que Medea pretende lograr con el θυμός, al que (1056) conjura para poder perdonar a sus hijos. La vehemente y ardiente voluntad del corazón, la pasión que va más allá de lo reflexivo, todo esto se encuentra en la palabra, según la emplea aquí Eurípides. La potencia contraria, que contra esta voluntad lucha en el pecho de Medea, son los βουλεύματα, los pensamientos de serena reflexión, que detrás del afán de la loca acción hacen visible su significado en el conjunto del mundo y sus consecuencias. Tan violenta es la lucha, que Medea cambia cuatro veces de resolución. La madre ve la mirada y la sonrisa de sus hijitos y cree que no podrá hacer lo que, sin embargo, quiere. Pero finalmente el demonio que hay en su corazón ha resultado más fuerte, y la siguiente idea revela que los niños en todo caso están perdidos: si los perdona la madre, los alcanzará la venganza de sus enemigos, después de la muerte de Creusa, que en estos momentos debe estar consumándose. Ahora se entrega completamente al dolor de la despedida, a las últimas caricias, luego condensa todo lo que ha pasado por su alma en unas palabras que para la tragedia euripideana de esa época poseen un significado programático (1 079): "El fiero valor del corazón es más fuerte que mi pensamiento, ese valor que para el hombre es la causa de los peores males."

Aquí, como en ningún otro pasaje del drama de Eurípides, vemos claramente cómo los dos polos de la oposición trágica ya no son, como en Esquilo, Dios y el Hombre, sino que ambos se encuentran en el pecho del ser humano. Si esto, en cierto sentido, comparado con los predecesores, puede significar una secularización de la tragedia, no quiere decir en modo alguno que lo trágico haya perdido su sentido y que se haya alejado de la tragedia la superestructura de un orden válido del mundo. Medea, Hipólito, Hécuba, todos ellos se encuentran con obrar y padecer en un firme orden del mundo. Que este orden sea de índole divina, Eurípides jamás lo ha puesto en duda, por muy insegura que se le haya hecho su explicación por medio de la mitología tradicional.

El gran monólogo constituye el punto culminante del drama,

en él ha llegado al momento decisivo la lucha que se libra en el alma de Medea. Todo lo demás se desarrolla con fatídica necesidad. Llega un mensajero y anuncia el desdichado fallecimiento de Creusa a causa de los adornos de los regalos envenenados. Todavía se vuelve Medea hacia las mujeres y justifica su acción por medio de la necesidad del destino, y una vez más vuelve al monólogo, habla a su propia mano, que amenaza paralizarse (1 244). Pero entonces, en medio de las palabras angustiadas del canto del coro, resuenan los gritos de los niños, gritos de muerte. Jasón llega demasiado tarde para salvarlos, y anonadado contempla cómo Medea, con los cadáveres de sus hijos, huye en el carro tirado por dragones que le ha enviado el dios Helios. La hechicera, en el carro mágico, gozando con salvaje deleite su triunfo sobre el odiado esposo, confiere un intenso acento al final del drama. Pero para nuestra mentalidad, aquí desaparece la mujer que en el centro de la obra vimos luchando contra el destino y sufriendo, cautiva de la necesidad fatal y de la culpa.

Cuán múltiple es el contenido de la tragedia euripideana y hasta qué punto fue relajada la cohesión de la trilogía, nos lo indica la circunstancia de que con Medea estuvo vinculado un Filoctetes de cuya problemática nacional ya hemos hablado en relación con la pieza que se nos ha conservado de Sófocles. Conocemos la época que había de presentar en primer término tales ideas. Cuando *Medea* y *Filoctetes* fueron representados junto con *Diktys*, Atenas se encontraba ante aquella lucha con su rival Esparta, que decidió su destino y el de Grecia. Eurípides no se substrajo a su época ni a su país, pero de la misma manera que su obra en su conjunto no brotó del suelo de la polis de un modo tan directo como la obra de Esquilo, así tampoco lo que la historia de su época le brindaba pudo llegar a una perfecta armonía en la configuración de cada una de sus piezas. Ésta se encuentra tras sus *Heráclidas*, que podemos situar en los comienzos de la guerra arquidámica, quizá en el año 430. Algunos de los rasgos de la tragedia de Eurípides se juntan aquí, sin llegar a formar una última unidad. En un proceso que se repite en *Andrómaca* y en *Heracles*, y que tiene sus paralelos en *Las Suplicantes* y en *Helena*, abre el poeta la representación con el siguiente cuadro: unos suplicantes junto a un altar. Nuestro teatro puede presentar súbitamente tales grupos mediante el levantar el telón, pero los antiguos tuvieron que resignarse a que la escena fuera componiéndose silenciosamente ante sus ojos. Aquí vemos a los descendientes de Heracles, que con su viuda Alcmena y su antiguo compañero de lucha Yolao han huido de su enemigo,

Euristeo, rey de los argivos. Euristeo quisiera que sus esbirros los arrancasen de junto al altar, pero Atenas es también en esta obra un asilo para los oprimidos. El hijo de Teseo, Demofón, antepone el derecho al poder, y quiere también vencer con las armas. Pero antes de que se llegue a la lucha, Perséfona exige un sacrificio humano, y una de las hijas de Heracles, cuyo nombre no se indica en el drama, pero a la que conocemos como Macaria por otra tradición, ofrece voluntariamente su vida. El motivo del sacrificio euripideano, que en *Alcestes* forma el punto central, aparece, comparado con ello, en *Las Heráclidas,* ligeramente episódico. También falta en este drama un relato acerca de la consumación del sacrificio. Aun cuando un inteligente conocedor de la tragedia haya observado que a Eurípides le interesa más el valor heroico que impulsa al sacrificio que el sacrificio mismo, con la salida de Macaria (607), sin embargo, el motivo se desprende en forma demasiado fácil de la acción ulterior. Contra *Las Heráclidas,* que con sus 1 055 versos que se nos han conservado, constituye la más corta de las tragedias que tenemos de Eurípides, existe la sospecha de que su forma actual se remonta a una refundición escénica del siglo IV, aunque recientemente se ha intentado rebatir esta suposición. También en algunos otros casos hemos de contar con tales modificaciones, pero casi no es posible atribuir a una de estas refundiciones el carácter episódico del motivo sacrificial en la pieza que nos ocupa.

En la lucha contra Euristeo vencen los atenienses y capturan al rey enemigo. Un momento luminoso, pero sólo un momento, es el que ofrece el poeta en su obra con el episodio de Yolao, rejuvenecido en la lucha decisiva. En la segunda parte de este drama de composición poco rígida, lleva una vida propia Alcmena, la esposa de Heracles, que en la primera parte no llega a pronunciar una sola palabra. Aquí vemos nuevamente que domina la trama el violento poder del ϑυμός, que lo avasalla todo. Contra todo derecho humano y divino, contra la protesta de los atenienses, Alcmena manda matar al cautivo Euristeo. Detrás de ello advertimos el problema de la suerte adecuada a los cautivos de guerra, problema que fue planteado de nuevo por la lucha de la época. Pero en Euristeo, como en otras ocasiones, Eurípides ha realizado una justificación de la figura condenada por el mito. Marcha virilmente hacia la muerte, y aun cuando su alusión al mandato de Hera, que le indujo

a su enemistad con Heracles, no sea otra cosa, como suele ocurrir en Eurípides, más que una incrustación de rasgos míticos en la argumentación racional, es causa de que sea exonerado de su responsabilidad. Pero, debido a que Atenas quiso concederle el derecho del cautivo a la vida, Euristeo, como otro Edipo, bendecirá a los atenienses desde la tumba, si alguna vez los descendientes de Heracles han de ir contra su ciudad. Comprenderemos este final si pensamos que los Heráclidas eran antepasados de los reyes de Esparta, que precisamente entonces estaba en guerra contra Atenas, pero si lo comparamos con la promesa de bendición de Orestes al final de la *Orestíada* y con la posición central del motivo en el *Edipo en Colona* sofocleano, este final no pasa de ser aquí un apéndice.

También el Amor o Eros mostró nuevas facetas a la tragedia euripideana, que comenzó a captar de nuevo la imagen del ser humano fuera de las antiguas relaciones religiosas. En la trilogía de *Las Danaidas* de Esquilo hemos encontrado a Eros como una fuerza de la naturaleza cósmica y la misma concepción hemos vuelto a encontrar en un canto de la *Antígona* de Sófocles. Ahora, en Eurípides, Eros no es considerado como un poder objetivo, sino como la pasión subjetiva. Y debido a que las tragedias de la época de la *Medea* tiene sobre todo como móvil los poderes del θυμός, es especialmente el poder de lo erótico, rayano en lo patológico, lo que atrae constantemente a Eurípides y también en este punto lo presenta como un revolucionario frente a la tragedia más antigua.

La religión y la leyenda de Trezeno sabían de un héroe llamado Hipólito, que aparece en aquel ciclo de figuras juveniles griegas que nos presentan el cazador solitario, apartado del amor. Fácilmente se ha vinculado precisamente a esta figura el relato que para abreviar designaremos como motivo de Putifar. Aquí fue la propia madrastra del joven, la esposa de Teseo, la cretense Fedra, la que con su amor acarreó la ruina de ella misma y de Hipólito. Este tema lo encontró ya desarrollado Eurípides, porque las doncellas de Trezeno, que antes de los esponsales ofrecían su cabellera a Hipolites, hablaban de ello en sus cantos religiosos. Sófocles escribió una *Fedra,* y nos gustaría saber qué fue lo que hizo con este tema. Para Eurípides, el *pathos* de la pasión había de pasar espontáneamente a primer término. En una redacción anterior al drama que se nos ha conservado, había descrito el amor de Fedra con todo el desenfreno de la pasión. Aquella reina ateniense se arrojó a los pies de su hijastro y le mendigó su amor. Esta pieza llevaba el título de Ἱππόλυτος καλυπτόμενος, porque el joven, horrorizado, se cubrió el cuerpo. Fedra acusó a su yerno ante Teseo, diciendo que

había tratado de seducirla, y después de la muerte del joven, se suicidó. Es significativo que la época imperial romana en las cartas de *Las Heroínas* de Ovidio y en parte también en la *Fedra* de Séneca, a través de la cual Eurípides ejerció una gran influencia en las épocas posteriores, hubiera recurrido precisamente a esta burda configuración del tema. El público ateniense la rechazó, y entonces el poeta, en el año 428, le ofreció una nueva configuración en su *Hipólito coronado*, que le reportó la victoria tan pocas veces lograda.

Esta segunda redacción hizo sin duda que lo patológico del tema resultara más tolerable para los atenienses, pero un hecho curioso por parte de Eurípides sigue siendo el de que en las escenas marginales de la acción se nos presenta ésta como el resultado de la disputa entre dos diosas, Afrodita y Artemisa. Aquí las cosas no son como en la escena inicial del *Ayax* de Sófocles o en la parte final de *Las Euménidas*, donde se nos revela lo que un poeta religioso pensaba acerca de la posición del ser humano con respecto a los dioses. Afrodita y Artemisa no son para Eurípides los grandes poderes reales en los que se encierra el verdadero sentido de los sucesos, sino que le sirven de medio para objetivizar unos procesos internos, unos medios tomados de la fe popular. Pero lo verdadero siguen siendo los procesos que se desarrollan en el pecho humano, que también mueven este drama dentro de las escenas marginales con la aparición de Afrodita y Artemisa. También aquí presenta la obra de Eurípides una doble faz. Una de las dos caras mira hacia la literatura clásica, mientras que la otra está ya vuelta hacia el helenismo. Si aquí vemos desarrollarse los hechos primeramente en una especie de superteatro en el que los personajes son dioses, pero luego vemos estos mismos hechos proyectarse completamente en las almas humanas, ello tiene su exacta correspondencia en el proceder literario del poeta épico alejandrino Apolonio, el cual nos presenta la novela amorosa de Medea y Jasón condicionada una vez por medio de los tratos efectuados entre dioses olímpicos, pero luego condicionada por medio de la psique de Medea. Pero en esta obra alejandrina, aquel vínculo esquileano que trataba de unir a los dioses, como auxiliares, como συλλήπτορες. con la libertad de la conducta humana, se ha roto, y en Eurípides ya se había aflojado mucho.

El prólogo con que Afrodita inicia el drama y en el que con la exposición de las condiciones previas al tema, une el anuncio de la venganza que piensa ejecutar contra el joven, que sólo quiere servir a la casta diosa de la caza, es de importancia incluso desde

el punto de vista formal. Este descargo de la exposición por medio de discursos prologales con la comunicación íntegra del argumento, es tan típico de Eurípides, que se ha hablado incluso de prólogos-cartel. Debido a que Eurípides en algunos elementos se muestra arcaizante —también en esto vemos una antinomia con respecto al fondo de sus obras—, es lícito considerar en ello un entronque con la función más antigua del discurso del prólogo, de que hemos hablado en el primer capítulo de nuestro libro. Por otro lado, no hemos de pasar por alto el hecho de que la continuación de esta costumbre en la comedia llegó hasta Plauto, pasando antes por Menandro. Este discurso del prólogo, cuya configuración constituye un ejemplo más de la vida independiente de las partes de la tragedia euripideana, no es, sin embargo, un simple medio cómodo para exponer una acción que complica el mito tradicional con las innovaciones externas e internas introducidas por el autor. En la estructura de la obra de arte, la serena actitud del discurso inicial explicativo permite a lo que sigue después aquella gradación ascendente en la que Eurípides es maestro consumado.

En nuestro drama, al discurso del prólogo sigue la exposición del carácter de Hipólito, puro, entregado exclusivamente a Artemisa, en una escena que nos lo presenta ofreciendo, después de la caza, un sacrificio a la diosa. En la oración de Hipólito, Eurípides logró un fragmento de poesía bellísima. El lugar tranquilo, no hollado, en que Hipólito ofrece las flores a su diosa, constituye un maravilloso símbolo de la pureza de su modo de ser:

27 *Te traigo, oh diosa, esta corona que he trenzado con las flores de una pradera intacta, en la que ni el pastor osa entrar su rebaño ni ha penetrado el hierro, sólo la abeja en primavera recorre el prado sin hollar. La diosa Castidad lo riega con el rocío del arroyo. Y los que nada han aprendido, sino que forma parte de su naturaleza ser virtuoso en todo, pueden cortar las flores, mas no está permitido a los impuros.*

(Francisco Rodríguez Adrados)

Pero cuando Hipólito, en la siguiente conversación con el anciano criado rehúsa fría y bruscamente el saludo a Afrodita, comprendemos que su orgullosa castidad constituye al mismo tiempo una *hybris*, una insolencia o arrogancia al negar a uno de los grandes poderes de la vida.

Después de la entrada del coro, y en paralelismo con la escena de Hipólito, nos es presentada Fedra. Otra Fedra distinta a la del primer drama de Hipólito. También ella está perdidamente enamorada de su hijastro, pero todavía lucha por aquello que su innata

nobleza le indica que es lo justo. Es una de las escenas más impresionantes creada por el gran conocedor del alma humana: Fedra, destrozada por los tormentos, es llevada, enferma, en una litera fuera del palacio, e insta a la nodriza para que guarde el secreto que ella de buena gana pregonaría a los cuatro vientos. El romano Séneca, que tomó precisamente esta escena del segundo Hipólito para la obra que en gran parte elaboró a base del primer drama de Eurípides, no escatimó los medios para superar al autor griego. Y sin embargo, queda muy por debajo de la fuerza con que Eurípides hace visibles aquí en los síntomas externos la interna inquietud. Desde su profunda postración, Fedra se yergue con energía, quiere —¡mujer ática!— ir al monte a cazar. Se halla completamente entregada al deseo de ir a respirar el mismísimo aire que respira el amado, luego vuelve a arrebujarse en su vergüenza. Pero su pasión es más fuerte que ella. De momento, en el deseo de manifestarse. Pero como el ama la ha inducido incluso a revelar el nombre amado, y como en la revelación de este secreto precisamente se ve obligada a reconocer su propia debilidad, decide recorrer el último camino que puede conducirla a salvar su honor: el camino de la muerte. Esta Fedra es una luchadora en cuyo pecho libran encarnizada batalla aquellas potencias que ya conocimos en el caso de Medea: θυμός y βουλεύματα.

La muerte parece la solución, pero la vida conserva su derecho, porque la nodriza, con sus seducciones, le promete la satisfacción del deseo amoroso. Después de un canto del coro, dedicado no al poder cósmico que rige la vida, sino al Eros que con su antorcha de amor incendia las casas de los humanos, seremos con Fedra testigos de lo que va a hacer la nodriza. Dentro del palacio ha revelado la verdad a Hipólito, pero éste sólo le responde con el horror del joven puro y las injurias del que se cree justo. En el escenario continúa la escena, y Fedra se ve traicionada, frustrada en cuanto a sus esperanzas, rechazada y desdeñada por el amado. No le resta otro camino más que el de la muerte. Antes quería recorrer sola este camino, pero ahora es humanamente cierto y convincente que con su muerte quiera quebrantar el orgulloso y arrogante triunfo del hombre que ha sido la causa de su ruina. Fedra se ahorca, y al regresar Teseo encuentra junto al cadáver de la esposa la carta en que ella acusa a Hipólito, de que, por haber solicitado de ella un amor ilícito, la ha empujado hacia la muerte. Teseo, encolerizado, maldice a su hijo, diciendo que caiga sobre su cabeza la ira de su padre Poseidón, y como en la discusión con el padre acusador se encuentra Hipólito atado por el juramento que ha dado a la

nodriza, se ve obligado a aceptar la pena de destierro. De labios de un mensajero oímos cómo la maldición del padre ha alcanzado rápidamente al joven, cuando se dirigía al extranjero. Un terrible toro surge del mar y espanta a los caballos de Hipólito, que arrastran hacia la muerte a su dueño. Mortalmente herido es traído Hipólito al escenario, pero Artemisa, su divina amiga, descubre su inocencia y, reconciliado con el padre, expira. Antes de despedirse del moribundo, la diosa ha prometido a Hipólito los altos honores del culto en Trezén. Con infinita ternura describe el poeta la despedida entre la casta diosa y el adolescente moribundo. Lo que aquí nos impresiona, ya no procede del campo de la profunda religiosidad, sino que es más bien un antropomorfismo homérico convertido en la más sutil humanidad:

1389 Artemis:
Desventurado, ¡qué infortunio cruel ha sido el tuyo!
¡Pues tu nobleza te ha perdido!
Hipólito:
¡Oh! ¡Oh hálito divino perfumado! En mi agonía te he
sentido y mi cuerpo se ha aliviado. ¡Está ella aquí,
la diosa Artemis!
Artemis:
Está, ser desdichado, la que más quieres de los dioses.
Hipólito:
¿Me ves, Señora, cómo estoy, el mísero?
Artemis:
Te veo, pero no es lícito a los dioses dejar correr sus lágrimas.
Hipólito:
No vive ya tu cazador, tu amigo fiel...
Artemis:
No, en verdad, pero mueres amado por mí.

(Francisco Rodríguez Adrados)

En el desenlace de la acción por medio del dios que interviene al final, en el hecho de que el juego movido por las potencias de la pasión humana se convierta en hechos de religión externa, como si éstos hubieran de legitimar al poeta lo que en el drama nos ha ofrecido, encontramos elementos que se repiten a menudo y en los cuales se revela la heterogeneidad de la tragedia euripideana. Especialmente cuando su vinculación al conjunto de la obra es más floja que en este drama, que consideramos entre los más perfectos del teatro ático.

En una serie de piezas que se han perdido, Eurípides fijaba en el drama la imagen de la pasión erótica. Estenobea es la figura más próxima a la de Hipólito, de cuyo drama tampoco está separada

por un gran lapso de tiempo. Se trata de la esposa de Preto, rey de Tirinto, la cual trata de seducir a Belerofonte, huésped de su marido, y tiene que pagar con la muerte su delito. Entre las tragedias que la ciencia alejandrina ha negado que fueran de Eurípides, figura un *Tennes*. Aquí el motivo de Putifar se relaciona con el mítioɔ epónimo de Tenedos. La pieza era probablemente de Critias, aquel político radical del que volveremos a hablar como autor de tragedias.

Completamente en el terreno de la patología erótica se movían tres tragedias de Eurípides, cuyo contenido nos es conocido a grandes rasgos. En *Los Cretenses* se dio forma a una leyenda que fijó un reflejo de una creencia antiquísima, prehelénica, en la unión carnal de la diosa de la tierra y el toro celestial en el relato del antinatural amor de la reina Pasifae por un toro. Resulta enigmática para nosotros una canción que se nos ha conservado del drama que presenta un coro de iniciados de los misterios del Zeus de Ida y de Zagreo. Lo único que podemos decir es que el interés que Eurípides muestra por tales cultos, que se apartaban de la religión oficial del Estado, indica sus experiencias dionisíacas de Macedonia. La obra *Eolo* trae a la escena el amor entre hermanos, en cambio, *Crisipo* (hacia el año 410, junto con *Las Fenicias)*, presenta el amor homosexual. Este amor no fue aceptado como perdonable peculiaridad de erotismo griego. Layo, que ha raptado a Crisipo, hijo de Pélope, sucumbe a una reprobable pasión y a la maldición merecida por su acción.

Constituye una de las polaridades de la configuración humana de Eurípides que el mismo Eros, que conduce al terreno de los oscuros extravíos, también eleve las fuerzas puras del alma humana a una elevada pasión. Hemos visto que en la configuración de Alcestes lo erótico pasa a segundo término, pero en la Evadna de *Las Suplicantes*, junto a la cual colocamos la Laodamia de Protesilao, encontramos a la mujer cuyo amor dura más que la muerte. Y si Sófocles en su *Antígona* apenas nos muestra el amor de Hemón y lo traza sin rasgos subjetivos, en cambio, en el drama del mismo nombre de Eurípides este amor aparece completamente en primer término y en la salvación de Antígona alcanza la victoria. También se convierte el Amor en salvador en *Andrómaca* (en 412, junto con *Helena)*, obra en la que Perseo, verdadero héroe de fábula, arrebata al dragón la princesa que despertó su amor.

Al presentar motivos eróticos en toda su extensión y profundidad, Eurípides ejerció una extraordinaria influencia en la literatura de todas las épocas posteriores. Si los motivos de esta clase

sólo se encontraban a lo sumo en situación marginal en la antigua comedia, en cambio, en la nueva comedia de Menandro y de sus compañeros no puede concebirse que el motivo erótico no ocupe una posición central. El efecto continúa, penetra la literatura helenística y de ella pasa a la romana. Y si en el drama, incluso en la literatura en general de los tiempos modernos, el caso más raro es la ausencia de motivos eróticos, el punto de partida de este fenómeno debe buscarse también en Eurípides.

Algunos años después del *Hipólito*, sin que podamos indicar exactamente la fecha, pero en todo caso en los años veinte, escribió *Hécuba*, la tragedia de la reina de Troya. Troya ha sido destruida, la flota griega está dispuesta a partir, y las cautivas aguardan su destierro. Entre ellas, Hécuba es la que más gravemente ha sido afectada por el sufrimiento. Ha visto caer al esposo y a casi todos sus hijos, su ciudad se ha convertido en un montón de ruinas, pero la sombra de su hijo Polidoro, que aquí pronuncia el discurso del prólogo, nos anuncia que sus dolores aún no han tocado a su fin. Hécuba quería salvarle, como al único de sus hijos varones, y con ricos tesoros le envió a Poliméstor, rey de Tracia, confiando en su hospitalidad. Pero Poliméstor asesinó al muchacho a causa del oro, y ahora, nos anuncia su espectro, los griegos exigen la hija de Hécuba, Polixena, para ofrecerla en sacrificio por el difunto Aquiles. Entonces oímos los lamentos de Hécuba, a cuyo dolor por la caída de Troya se añade la noticia que trae el coro de mujeres cautivas, de que Polixena ha sido destinada a ser ofrecida en sacrificio. Todavía se resiste la madre, cuando llega Ulises para llevarse a la muchacha; con las súplicas de su juventud debe Polixena tratar de conmover al hombre, el cual, aunque sin dureza, lleva a efecto lo que su ejército ha decidido. Pero Polixena, verdadera parienta de aquellas heroínas euripidescas del sacrificio, con el noble patetismo de la juventud de temple superior, se niega a suplicar por su vida, y prefiere la muerte antes que ser esclava en el país del vencedor. El heraldo nos describe su resolución y también su muerte. Por la libertad que conserva al abrazar su destino, sin sacrificarle su dignidad, puede evocar algunas de las figuras de Sófocles, aunque la diferencia es considerable. No es la oposición entre el hombre y el destino decretado por los dioses lo que constituye el núcleo esencial alrededor de lo cual se concentra la estructura de la obra

de arte, sino el ser humano solamente, en la manifestación patética de su valeroso sacrificio es lo que aquí encontramos en el centro de todo.

Una esclava que había ido a buscar agua para lavar el cadáver de Polixena, trae de la orilla del mar el cadáver de Polidoro, que Hécuba creía a salvo en la corte de Tracia. A la desmedida del dolor responde en esta figura euripidesca el hervor del θυμόν en el apasionamiento de la venganza. *Hécuba,* como más de uno de los dramas de Esquilo y de Sófocles, es una tragedia del dolor. Pero pronto reconocemos al otro poeta. El destino, aquí, no es el resultado de las disposiciones de los dioses; tampoco, como contrapartida del ser humano, engendra aquí la noble actividad de los héroes de Sófocles, que perecen luchando. Su función en el drama es desatar los poderes del θυμός incluso en esta encorvada anciana y manifestarse en el furor de su acción desenfrenada. Terrible es la venganza de Hécuba, y hace el camino expedito de ella una reflexión propia de Medea. Agamenón, que tiene en su tienda a Casandra, hija de Hécuba, cede a sus súplicas; él no puede ayudarla en su venganza, pero consiente en que ésta se efectúe. Así, Hécuba atrae con engaño a su tienda a Poliméstor con sus dos hijitos. Ante los ojos del padre, los inocentes niños son asesinados, y él mismo sale ciego de la tienda. Ante Agamenón, que actúa a modo de juez, se sucede un *agon* entre Poliméstor y Hécuba, que trata de justificar su acción, ya que en ella, tiene razón la madre que en su dolor llegó a convertirse en el demonio de la venganza.

Como tantas otras veces, también aquí Eurípides rebasa el marco del contenido de la tragedia aislada con una profecía al final: Poliméstor ha sabido por Dionisos que Hécuba será transformada en una perra, y que Agamenón será asesinado por su mujer cuando regrese a su casa. Esta técnica de apéndices temáticos, con los cuales Eurípides se sale a menudo de su especial configuración de la tradición para entrar en la religión y mitología tradicionales, como si en ello buscara la legitimación y la conexión para su propia configuración, hace que la unidad de la obra de arte clásica pierda consistencia. Por ello, este drama de Hécuba ha suscitado discusiones relativas a una división en dos obras, una tragedia de Polixena y otra de Hécuba y Poliméstor. Pero, de la misma manera que ya el prólogo de Polidoro enlaza ambos motivos, así también se unen éstos significativamente en el camino que conduce a la madre dolorosa hacia el salvaje desenfreno de su venganza. Y sin embargo, no puede negarse que Polixena, en la primera parte de la tragedia, lleva una vida independiente que se extiende más allá

de la función de su destino en el conjunto de la obra. También aquí la autonomía de la parte pugna por salirse de aquella unidad del todo, unidad propia de la obra de arte clásica.

Para la estructura del nuevo drama es importante otra observación que precisamente se impone en esta pieza. La parte del coro ha disminuido considerablemente en comparación con la de los actores. Una breve ojeada a una de las tragedias de Esquilo hace ver claramente el cambio operado, y la brevedad de un sistema consistente en estrofa, antiestrofa y épodo, como *Hécuba* 629-656, que además divide las dos partes principales de la acción, da testimonio de esta restricción de las partes corales. En cambio, la parte del actor, incluso en el canto, adquiere ahora mayor importancia que en la tragedia más antigua. En él encuentra la forma adecuada el afecto de los personajes euripidescos en su gradación ascendente. Así, Alcestes aparece en escena con una monodia, para despedirse de este mundo. Pero ello corresponde a un procedimiento que por lo demás es frecuente en la tragedia, el de que al canto apasionadamente movido del coro suceda la autodeclaración racional del verso hablado, de suerte que de esta manera se separan en cuanto a elementos de expresión de la naturaleza humana. En la monodia de lamentación de Teseo, junto al cadáver de Fedra (817), vemos claramente cómo el verso hablado, adecuado vehículo del logos, resulta insuficiente cuando la pasión y el dolor vencen al ser humano. Es propio de este tema el que precisamente el drama de Hécuba abunde en tales formas de expresión. Inmediatamente después del prólogo de Polidoro encontramos los quejumbrosos anapestos de Hécuba, los cuales presentan el tono de la entrada, de suerte que el coro, en lugar de comenzar con un canto de entrada propiamente dicho, empieza inmediatamente con la noticia de la muerte que amenaza a Polixena. El nuevo dolor de Hécuba se desahoga en una monodia (154) y el lamento prosigue en el *kommos* entre ella y Polixena (177), para terminar en el canto de la hija (197). Hasta la aparición de Ulises, cuya misión consiste en ordenar y explicar, continúa el drama en verso hablado. Nuevamente la muerte de Polidoro provoca una lamentación cantada (684) y también el dolor y el furor del cegado Poliméstor encuentran su expresión en una monodia (1 056). Una de estas monodias en la singular forma de la métrica elegíaca, se encuentra también en la parte inicial de *Andrómaca*, que cronológicamente se encuentra próxima a *Hécuba* y quizá la preceda de algunos años, sin que con seguridad podamos determinar la relación cronológica.

El tratar esta pieza, a pesar de la gran belleza de algunas de sus partes, no solamente resulta difícil para nosotros, sino que incluso la crítica antigua consideró la obra como formando parte de las "segundas" del autor. Con gran libertad de invención, entretejió Eurípides conocidas figuras de la mitología en una abigarrada historia de familias. Después de su regreso de Troya, Neoptolemo vive en Tesalia, patria de su padre Aquiles, con dos mujeres. De la campaña trajo a Andrómaca, y la viuda de Héctor tiene que vivir ahora en el extranjero el amargo sino de una esposa secundaria del vencedor, a quien Menelao entregó su hija Hermione como legítima esposa. Pero mientras el seno de la princesa espartana sigue siendo estéril, Andrómaca ha dado al nuevo esposo un hijo varón. Neoptolemo emprende un viaje a Delfos, a pedir a Apolo perdón por su atrevimiento, cuando, a causa de la muerte de Aquiles, osó retarle para que hablase. Durante su ausencia, estalla todo el odio de Hermione. Andrómaca debe ser quitada de en medio. Menelao ha llegado de Esparta para ser digno cómplice de la mala acción de su hija. La obra se inicia con la escena de Andrómaca refugiada, suplicante, en el templo de la diosa Tetis. Su discurso del prólogo desarrolla los hechos preparatorios del tema; luego, una esclava anuncia que ha sido descubierto el lugar donde Andrómaca había escondido a su hijito, y que éste ha caído en manos de Menelao.

En la monodia elegíaca de la que hemos hablado hace poco, expone Andrómaca su dolor, que encuentra eco en la compasión del coro de mujeres tesalias que en aquel momento hace su entrada. El agon enfrenta a Hermione con Andrómaca, en una disputa a la que sigue la intervención de la animada acción de Menelao. Con la amenaza de la muerte de su hijo, la madre es obligada a abandonar su lugar de asilo, pero entonces tiene que enterarse de que la vileza de Menelao va a entregar a ella misma y a su hijo al odio de Hermione. Cuando todo parece perdido, aparece el anciano Peleo, el abuelo de Neoptolemo que reina en Farsalia. Con ridícula cobardía, Menelao escurre el bulto, y Hermione tiene que soltar su presa. Ahora se adueñan de ella el miedo y el remordimiento, teme el regreso de Neoptolemo. Entonces aparece en escena un nuevo personaje, que inicia una nueva parte de la acción. Orestes, a quien había sido prometida Hermione en matrimonio, antes de que ésta fuera entregada a Neoptolemo, acude apresuradamente con renovada esperanza. Hermione está dispuesta en seguida a huir con él, y nos enteramos de un golpe que prepara contra Neoptolemo.

Después del breve canto del coro que sucede a esto, llega el

mensajero con la noticia de que Neoptolemo ha sido asesinado por los habitantes de Delfos, soliviantados por Orestes. Una interpretación minuciosa indica que Orestes, antes de hacer su aparición en Ftia, preparó cuidadosamente el golpe contra Neoptolemo en Delfos, pero que ya no se encontraba allí cuando se perpetró el asesinato. Pero hay que reconocer que Eurípides hizo muy poco para poner en claro la relación entre un hecho y otro. Ello resulta tanto más extraño cuanto que generalmente se preocupa mucho por la racional verosimilitud de la acción, el πιθανόν. También en los detalles se encuentran puntos oscuros que indican el poco esmero con que fue escrita esta pieza.

La parte final la llena primeramente el lamento mortuorio de Peleo y del coro por la muerte de Neoptolemo; luego aparece Tetis, que para su aparición encuentra su legitimación en su relación con Peleo, y promete, como consuelo, la inmortalidad. Pero Andrómaca, al lado de su cuñado Heleno, llegará a ser, entre los molosos, la antepasada de un gran linaje de príncipes.

En las tragedias de Eurípides hemos de ser cautelosos cuando se trata de censurar la falta de unidad de la pieza, según nos ha enseñado *Hécuba*. Pero aquí la censura es justificada. Es verdad que Eurípides creó en Andrómaca una de sus más bellas figuras de mujer, y la madre que espontáneamente expone su vida por su hijo, cautiva nuestro corazón como la figura del valiente Peleo, pero su desaparición después de la primera parte del drama rompe su unidad y no puede ser compensada por el hecho de que se la tenga en cuenta en la profecía de Tetis. Y además, otras figuras, como la de Orestes, sólo tienen importancia para una determinada parte del drama. La acumulación de temas, el deseo de excitar constantemente la emoción, el hacer resaltar el acento dramático sin incorporarlo orgánicamente en el conjunto, nos ofrecen aquí más marcados unos rasgos que ya se insinúan en otros dramas. Es como si lo problemático de los viejos contenidos del drama trágico quisiera seducir al autor por los caminos del virtuosismo y de lo artificioso, caminos de los que sus grandes dotes le hacen salir una y otra vez para elevarlo a la cima del arte verdadero.

Al presentar a los representantes de la raza espartana en esta pieza, Menelao y Hermione, como todo pandemonium de vileza

humana, el autor ha conseguido fundir en una sola cosa la función de estos personajes en el drama y el odio que el propio dramaturgo profesaba a la nación enemiga de Atenas. Pero cuando hace que su Peleo despotrique contra los ejercicios gimnásticos de las jóvenes espartanas (595), que andaban medio desnudas con los jóvenes, ya no se trata de literatura política en aquel alto sentido de la obra de Esquilo, sino de unos manejos tendenciosos que muy poco tienen de artístico.

Con otra profundidad distinta a la de tales invectivas formó el poeta a base de los sucesos de su época la tragedia que probablemente podemos situar cronológicamente junto con el *Erecteo* en el año 424. En ese año fueron derrotados los atenienses por los beocios en Delio y los tebanos, contrariamente al derecho general, habían rehusado entregar a los caídos. Esta leyenda, que ya había sido expuesta por Esquilo en *Las Eleusinias*, adquiere nuevo significado en el sentido de que después del desastre de los Siete contra Tebas, la Atenas de Teseo contribuyó al triunfo del sagrado derecho de los muertos. No se trata solamente de gradación ascendente del contenido dramático, sino también de un eco de los sucesos de la época, si en Eurípides, en *Las Suplicantes*, la acción de las armas atenienses ocupa el lugar de la persuasión.

También esta obra se inicia con la escena de unas personas que acuden a un templo en busca de protección. Las madres de los Siete se han refugiado ante el templo de Eleusis, y Etra, la madre de Teseo, que fue allá a presentar una ofrenda, describe y explica ese grupo en un prólogo especialmente exento de vida dramática. El coro lo forman las madres de los caídos con sus doncellas, y hemos de aceptar el hecho de que a menudo desaparezca esta división en el coro usual de los 15 cantores y que el número siete de las madres y de los cadáveres no pueda probarse racionalmente a base del mito, porque, por ejemplo, Polinices no podía figurar en el número de los cadáveres, ni Yocasta en el de las madres. Hemos de entender que el poeta introduce en el drama a las madres de los siete formalmente como concepto colectivo. Etra se convierte en la abogada de sus ruegos, y ello es necesario, porque Teseo de momento niega su ayuda, y reprocha al derrotado rey argivo Adrasto, que guía a las suplicantes, la insensatez de su expedición guerrera. Aquí se ofrece (201) un breve cuadro del origen de la civilización humana a partir del estado salvaje, que nos evoca las teorías de la época acerca del origen de la cultura y nos recuerda los problemas del drama de Prometeo. También nos acordamos del canto del coro de *Antígona*, que habla de los misterios de la perplejidad

humana y lo comparamos con la clara satisfacción con que Teseo, en el drama de Eurípides, habla del orden que reina en el mundo.

199 *En la vida humana,*
debe haber más bueno que malo, de lo contrario,
tiempo ha que la humanidad habría dejado de existir.
Doy gracias a aquel dios, que al ser humano,
elevóle la existencia por encima del salvajismo del bruto,
que nos dio la razón y después el lenguaje, el cual
transmite el pensamiento por medio de significativos sonidos.
Nos dio el suave manjar de los cereales,
el celestial rocío que alivia nuestro paladar
y abreva las simientes. Nos ha enseñado el modo
de proteger el cuerpo contra el frío invernal,
a navegar por los mares, para, mediante el intercambio,
participar de los bienes de los países extraños.
Y lo que a nuestro intelecto permanece oscuro,
se manifiesta al vidente en el vuelo de las aves,
en el fuego y en la carne de las víctimas.
Tal fue el orden que un dios introdujo en la vida.

Los ruegos de Etra son más poderosos que los escrúpulos de Teseo, y éste se prepara para la lucha contra Tebas. Ante todo se produce aún una disputa con un heraldo tebano, en el que éste defiende el programa político de la tiranía, pero Teseo defiende aquella democracia ática, cuya imagen ideal aún existía, por más que la realidad pudiera parecer otra. Cuando se habla del Estado, en el que cada ciudadano tiene igual derecho, pero solamente el inteligente debe dar consejos, Eurípides toma también la palabra para referirse a cuestiones fundamentales de la comunidad estatal. Pero resulta instructivo comparar con esto el discurso que Atenea dirige a su pueblo en *Las Euménidas*. Es evidente el desarrollo que desde la palabra de la divinidad que vive en la polis ha conducido hacia este debate racional.

Se llega a la lucha, y un heraldo anuncia la victoria sobre Tebas, que a los atenienses en realidad les habría gustado obtener. Ahora son traídos los muertos y se inicia el llanto fúnebre. Su carácter especial lo recibe esta fiesta fúnebre mediante el discurso que Adrasto tiene que pronunciar y que es un verdadero λόγος ἐπιτάφιος como los que solían pronunciarse en la época del poeta en honor de los que habían caído en la guerra. Pero ahora —y esto es muy peculiar de Eurípides—, desde el dolor que manifiesta el grupo, la acción y los sentimientos del individuo pasan a primer término. Para Capaneo, que ha sido muerto por un rayo, se ve en la escena una pira preparada. En la peña que se yergue junto a la pira, se ve

a Evadna, la mujer del muerto. Su amor va más allá de la muerte, y desoyendo los ruegos de su padre Ifis, se arroja en medio de las llamas. Está emparentada fraternalmente con aquella Laodamia del drama de Protesilao, que en un rasgo extraño y conmovedor de la creación literaria comparte el lecho con la imagen del muerto y le guarda fidelidad más allá del fin corporal. El motivo de Evadna se ha incorporado aquí en la creación literaria en una forma más fija que de ordinario. Después de su muerte vuelve a resonar el lamento por los Siete caídos, en el que los niños, que llevan las cenizas de sus respectivos padres, cantan alternadamente con las madres. Atenea misma pone fin a la obra y le confiere una vigorosa relación con la época: lo que Atenas hizo para Argos y para sus muertos, debe constituir un vínculo eterno entre las ciudades, corroborado por medio de un solemne sacrificio. Pero a los hijos de los muertos se les promete la victoria que les fue negada a sus padres.

El Heracles de *Alcestes* nos permitió ya observar los gérmenes de una figura trágica. Como tal aparece en el centro del drama, que ha recibido su nombre de aquel ejemplar héroe de la leyenda griega y cuya fecha podemos situar poco después del año de la Paz de Nicias (421). Pero lo que al poeta le interesa no es la configuración de un mito de Heracles, que también aquí, como en el drama de Medea, inventa libremente los rasgos esenciales, sino la exposición de la existencia humana en lo que ésta tiene de trágica problemática.

En la primera parte del drama vemos al héroe de las portentosas hazañas encumbrado hasta lo más alto. Ha rebasado los límites de este mundo, puesto que fue a buscar a Cancerbero, el perro de los infiernos. Entretanto, el usurpador Lykos se ha adueñado de Tebas y quiere ahora exterminar el linaje de Heracles. El anciano Anfitrión, la esposa del héroe, Megara, y los hijos han buscado refugio en un altar, y de nuevo observamos el plástico comienzo del drama con los suplicantes. El coro de ancianos tebanos no puede ayudarles, y el *agon* entre Anfitrión y Lico sólo reporta una victoria moral. Cuando el tirano amenaza a los refugiados con un incendio, reconoce Megara que la última misión de los que están perdidos consiste en conservar la dignidad en la muerte. Cuando ya ha abandonado su lugar de asilo y ha engalanado a sus hijos para el último camino de su vida, Heracles regresa

del mundo de los muertos. Él, que fue salvador de países enteros, se convierte ahora en el salvador de los suyos. La angustia de la muerte se transforma en manifestaciones de júbilo, y abrazando tiernamente a sus salvados hijos, regocijándose con amorosas palabras por la vehemencia de ellos, entra el héroe en el palacio, donde la rápida y justa venganza alcanza a Lico. Comprendemos el canto de júbilo del coro, y sin embargo, como tantas veces en Sófocles, nos permite medir la profundidad de la caída que va a producirse.

La antigua leyenda nos hablaba de un ataque de locura de Heracles y de su infanticidio. Lo que en la leyenda era la base para la servidumbre del héroe, en casa de Euristeo, el poeta lo ha colocado después de la época de este servicio junto con sus grandes hazañas, para llegar luego a la estructura del drama para la cual es decisivo el contraste entre la gran victoria y la más profunda caída.

La diosa Iris, la mensajera de los dioses, aparece en el tejado del palacio con el demonio de la demencia, Lisa, en figura de erinia. Hera, que odiaba a Heracles, por haber sido engendrado de los amores de Zeus con Alcmena, envía al palacio la Furia, la cual se horroriza al tener que ejecutar algo tan monstruoso, como es sumir en la miseria al bienhechor de los hombres, que liberó países enteros. Pero tiene que obedecer, y por el mensajero nos enteramos de que en el interior del palacio, mientras se hallaba realizando el sacrificio, la inteligencia de Heracles queda oscurecida y da muerte con su propia mano a la mujer y a los hijos que acaba de salvar. Ábrese la puerta del palacio, y entre los cadáveres de los suyos aparece el héroe que había desafiado a la Muerte en su propio reino. Durante el sopor que siguió al agotamiento, después del ataque de locura, Heracles ha sido atado a un fragmento de columna. Al terrible despertar y a la comprensión de lo que sucede, sigue la decisión de morir. Entonces interviene el amigo. Durante su viaje al mundo subterráneo, Heracles salvó a Teseo de un grave aprieto y le ha devuelto la vida. Ahora acude Teseo apresuradamente a ayudar al amigo contra Lico, y le presta su apoyo en medio de la más dura desgracia.

Al igual que uno de los héroes de Sófocles, este Heracles se ve anonadado por la prepotencia del Destino, y no piensa más que en la muerte como la única solución inevitable. En el discurso de Teseo se impone una nueva manera de pensar. No en la muerte elegida por él mismo afirma el hombre su propia dignidad frente a lo irracional, sino en un audaz "¡Y sin embargo...!" El terrible absurdo del Destino no puede suprimir el valor humano, y menos

el de un Heracles. Seguirá viviendo, sostenido por el amor y la fidelidad del amigo, y esta paciencia es más valerosa y honrosa que una rápida decisión de darse la muerte. El héroe que en tantos combates míticos resultó vencedor, queda ahora entregado a sí mismo en el combate más difícil, combate puramente humano. Ningún *deus ex machina* viene a poner fin a este drama; la solución se encuentra exclusivamente en la humanidad que sufre y supera el sufrimiento. La división de la acción en dos partes destaca vivamente en los contornos externos, pero como apenas en ningún otro drama, las dos partes se encuentran aquí unidas rígidamente en la antítesis, sin que aparezca en primer término un motivo especial con validez propia.

La irrupción de la demencia en el alma de Heracles la fundamenta Eurípides mediante un motivo sacado de la antigua leyenda, mediante el odio de la diosa Hera, y la hace visible por medio de la aparición de Iris y de Lisa. Aquí encontramos en el caso concreto una antinomia en la obra del poeta, de la cual hablamos ya anteriormente. En Hera y sus mensajeros no se manifiestan poderes de orden superior que para el poeta constituyeran valores vitales. La tradición le ofrece los medios para objetivizar procesos psíquicos, pero al mismo tiempo semejante tradición se le ha vuelto problemática y desdeñable. Unos dioses que al héroe salvador Heracles sacrifican a su odio personal, no personifican ningún orden cósmico superior, ya no pueden por más tiempo ser objeto de fe, y esto lo expresa el propio Heracles al decir:

¡Ay!, apenas puedo discutir en medio de mi dolor,
pero que un dios se entregue a amores prohibidos,
que los brazos de un dios puedan ser encadenados,
es algo que nunca creí ni lo quiero creer,
ni tampoco que un dios dé órdenes a otro dios.
La verdadera divinidad no conoce la necesidad,
sólo pueden inventar tal cosa las absurdas fábulas.

En estas palabras oímos aquellas famosas de Jenófanes acerca de Homero y Hesíodo, que atribuían a los dioses todo lo vergonzoso: robo, lascivia y engaño. Y cuando Eurípides pronuncia las bellas palabras relativas al verdadero Dios, que nada necesita fuera de sí mismo, tenemos ante nosotros aquella grandiosa imagen del ser divino, sereno, inmóvil, bosquejado por el propio filósofo de Jonia.

Reconocemos detrás de Eurípides la ilustrada crítica de los dioses efectuada por la sofística y detrás de ella su fondo primitivo en el pensamiento de los filósofos jónicos. No de otro modo ejerce

su crítica Io en el drama de su nombre, acerca del erotismo tradicional de los dioses (436), y en la *Ifigenia en Táurida,* la heroina descubre lo que hay de absurdo en el culto de la diosa a la cual debe servir (380): la diosa rechaza de sus altares a los que están manchados con sangre procedente de homicidio, pero ella misma exige para sí sacrificios humanos. Análogamente se expresa el mensajero en *Andrómaca* (1 161) acerca del dios de Delfos, que dicta leyes morales para los demás, y él mismo ejerce una venganza implacable, odiosa. En la concisión de la frase gnómica, se expresa el punto de vista del poeta en el fragmento 292 N: Cuando los dioses cometen acciones malvadas, es que no son dioses.

La actitud crítica de la ilustración frente a la tradición religiosa, alcanzó su punto culminante en el político literario Critias, al que antes hemos conocido como probable autor del *Tennes* seudoeuripídeo. En su *Sísifo,* dijo que la religión era un invento de los políticos, que con ella, por medio del temor, querían asegurarse la obediencia de los hombres a las leyes creadas por ellos. Eurípides no cayó nunca en el nihilismo en materia religiosa, también aquí continuó siendo un buscador hasta los últimos días de su vida. Al tratar de *Las Troyanas* tendremos ocasión de hablar de esto. Pero *El Heracles,* en un hermoso pasaje, da testimonio de la forma en que el poeta superó la antiquísima superstición, con unos sentimientos humanos puros y libres. Heracles, después de su acción, cubre su cuerpo con un manto, según la antigua costumbre, y cuando Teseo se le acerca, le ordena que huya de ser contaminado por él. Pero Teseo no cree en tal peligro: ni un hombre puede ofender a los dioses con su falta, ni perjudicar al amigo. Aquí aparece superada la creencia en la naturaleza de la culpa como impureza física, contagiosa, creencia que hacía que los atenienses sometieran a juicio ritual cualquier muerte involuntaria, e incluso objetos inanimados. Más clara es aún otra protesta del poeta contra la costumbre, el *nomos.* En uno de sus dramas tardíos, el de *Auge,* la protagonista, embarazada por obra de Heracles, da a luz en el templo de Atenea, de la cual es sacerdotisa. Esto suscita la cólera de la diosa, pero Auge, apasionadamente, protesta de que sea lícito adornar el templo de la diosa con piezas de botín arrebatadas a los muertos, y en cambio haya de contaminar este templo el nacimiento de un nuevo ser humano.

El Heracles se originó en unos breves años de paz. En el coro de ancianos, el anciano poeta, al que, tras las vicisitudes de este mundo, sólo le quedaba el arte como lo único verdadero, canta acerca del sentido de su propia vida:

673 *Siempre quiero invitar en santa asamblea*
a las Gracias y a las Musas:
sin el arte, la vida no es vida,
que corone la hiedra mis sienes en todo momento.
Grises son los cabellos del cantor, pero que resuene
su canción, evocando a la Madre de las Musas,
evocando las victorias de Heracles.
Con el vino, dádiva del dios,
con el rumor de las palabras,
con el tañido de la extraña flauta,
nunca deja de presentarse
la Musa, mi Maestra.

Cuando en el año 415 representó Eurípides sus *Troyanas*, el breve sueño de paz se había desvanecido, y Atenas se preparaba para su expedición de Sicilia. Las voces de los prudentes que en la audaz intervención en el oeste veían el máximo peligro, fueron acalladas, pero cuando partió la flota, surgió la preocupación que posteriormente había de confirmarse de manera terrible. Este estado de ánimo de la época aparece tras *Las Troyanas* en su conjunto y se manifiesta claramente en algunos pasajes.

Sabemos que esta obra, que se ha conservado, fue representada en tercer lugar, después de un *Alejandro* y de un *Palamedes*, junto con el drama satírico *Sísifo*. En las tres tragedias representadas en un mismo día observamos una especie de vínculo trilógico, pero lo que hemos podido averiguar acerca del contenido de los dramas que se han perdido, nos indica que cada una de las piezas llevaba una vida mucho más independiente que las obras de la trilogía esquílea. La primera de las tres obras era el *Alejandro*. En ella, Alejandro-Paris, expósito en su infancia, llega a los juegos gímnicos de Troya y vence a sus hermanos. Éstos se encolerizan contra el intruso, y Deifobos quiere darle muerte, pero se efectúa luego el reconocimiento y en medio de las muestras de alegría resuena sin ser oída la profecía de Casandra acerca de la desgracia que se avecina. En el proyecto de asesinato del hermano, tenemos ante nosotros uno de aquellos motivos, a los que el poeta a menudo dio configuración, desde que en él, junto a las potencias del corazón humano, aparece el Destino en la figura de la Fortuna que rige el azar. La Fortuna o Tykhe es la que a personas que nada sospechan, les hace levantar el arma homicida contra los de su propia sangre, para arrebatársela luego de la mano en el instante decisivo. Volveremos a hablar de este motivo al tratar del drama de Io.

De Palamedes sabemos que tenía como fondo la muerte del ingenioso héroe helénico a causa de los celos y la traición de Ulises. Un destino individual que apenas podemos concebir inserto en una relación trilógica más sólida.

Las Troyanas, drama que se nos ha conservado, disuelven la acción, en una serie de escenas, pero unen éstas de nuevo en la forma más eficaz bajo el aspecto del terrible colapso que puso fin a la mayor guerra mítica. En el prólogo, Poseidón describe ya la destrucción de la ciudad cuyos muros él mismo había levantado. Atenea tiene su proyecto, pero ahora, al aproximarse a su realización, nos enteramos de que su estado de ánimo ha sufrido mudanza. Ayax ha profanado su imagen, y ahora, junto con Poseidón, va a descubrir la flota griega cuando emprenda el regreso. Antes de que conozcamos la desgracia de los vencidos en las escenas siguientes, nos enteramos de la suerte que espera al vencedor. Aquella guerra infausta hace que amigos y enemigos perezcan en un infierno de horror y penalidades. En sus palabras, Atenea presenta, más allá del drama, otro cuadro de destrucción:

78 *Cuando naveguen hacia su patria desde Ilión, Júpiter les enviará lluvias y fuerte granizo: el aire acumulará negras nubes, y hasta ha prometido darme su fulmíneo fuego para desbandarlos e incendiar sus naves. Haz tú lo que puedas, que graves borrascas retiemblen en el Egeo, y que revuelvan sus ondas saladas, y se llene de cadáveres el estrecho puerto de la Eubea.*

(Federico Baráibar y Zumárraga)

Luego escuchamos la lamentación de Hécuba en una larga monodia, que se convierte en un canto alternado con el coro. Nuevos desastres viene a anunciar el heraldo Taltibio: la suerte de Polixena, que ya se expuso en la obra Hécuba, es aquí rozada de un modo episódico. Casandra es entregada a Agamenón, Andrómaca al hijo de Aquiles, matador de su esposo, Hécuba a Ulises. En exaltado paroxismo entona Casandra su propio himno nupcial:

308. *Levántala en alto, vuélvela a un lado, trae la luz, ¡mirad, mirad! Yo venero con antorchas. Yo ilumino este templo. ¡Oh Himeneo, oh rey Himeneo! Feliz esposo, y feliz de mí que entre los argivos celebraré nupcias reales. ¡Oh Himeneo, oh rey Himeneo! Ya que tú, ¡oh madre!,*

lloras y suspiras por mi difunto padre, por mi patria amada, yo, en mis bodas, enciendo esta antorcha en loor tuyo, para que tú brilles. ¡Oh Himeneo, Himeneo! Derrama tu luz, ¡oh Hécate!, y alumbra las nupcias de las vírgenes, según costumbre.

(Federico Baráibar y Zumárraga)

En una sucesión que conocemos como típica de Eurípides, se unen a la monodia apasionadamente movida unas palabras de Casandra en tono mucho más reposado, de lógica concatenación. Su profecía se convierte para el autor en el medio apropiado para que la vista se extienda desde las ruinas de Troya a las desgracias que aguardan a los vencedores. Aquel que, como Agamenón, llegue a su patria, en ella le alcanzará el golpe del Destino.

Al dolor de Casandra sucede el de Andrómaca. Antes de que sea adjudicada a su nuevo señor, le es arrebatado su hijo Astianax, el cual es aplastado al ser arrojado desde la muralla de la ciudad.

Y todavía se ofrece otro cuadro: Menelao, el vencedor, llega con la caprichosa adúltera que tuvo la culpa de toda la desgracia. Ahora Hécuba espera ver triunfar la justicia por encima de todos los horrores. Menelao quiere castigar a Helena con la muerte, pero Hécuba abraza su defensa con vehementes acusaciones. En el *agon* parece vencedora, pero Menelao se llevará a Helena a bordo de su nave, y en la leyenda constaba lo que insinúa el siguiente canto del coro (1 107): la hermosura de la mujer triunfará fácilmente de la debilidad del marido.

Las palabras de Helena nos permiten ver claramente en aquel proceso de socavación del mito, que ya no es historia sagrada digna de fe. Afrodita, como potencia del destino, es un argumento aparente que es rebatido por Hécuba y Menelao. Y cuando alaba su infidelidad diciendo que ha sido la salvación de Grecia (932), porque, de lo contrario, conforme a la promesa de Hera y de Atenea, Paris se habría convertido en el dueño de la Hélada, se trata aquí de motivos de la mitología separados de su propio suelo e insertados en nuevas relaciones sofístico-racionales, proceso que hizo escuela, como puede observarse todavía en las tragedias de Séneca.

Todavía tiene Hécuba tiempo de acostar el cadáver de Astianax en el escudo de Héctor, y luego se aleja de la tierra troyana y de la ciudad envuelta en llamas. Nuevamente se suscita en medio del análisis del contenido una pregunta de índole técnica. Este fuego, en el que Ilión va siendo destruida, no puede consistir simplemente en una ilusión de parte del espectador. Hécuba quiere precipitarse en las llamas y a duras penas logran retenerla. Eurípides, que hace que la Evadna de *Las Suplicantes* se arroje a la pira encendida, es

un escenógrafo aficionado a los grandes efectos. Pero hemos de confesar que todos los detalles escapan a nuestro conocimiento. No pasamos más allá de la explicación general de que los medios de la escena, comparados con el teatro moderno, debieron de ser muy simples. Sin embargo, es más importante comprobar que el efecto escénico siempre sirve al conjunto de la pieza. La escenificación como un fin en sí mismo es todavía algo ajeno a esa época. Constituye siempre una señal inequívoca de la bancarrota del valor propiamente dicho en la vida del arte.

En el primer canto del coro, las Troyanas consideran la suerte que se les avecina. Han de ser dispersadas, no solamente van a llevarlas a Esparta. Oímos al poeta ateniense, y cuando hace que las mujeres mencionen Atenas, a la cual van encaminados en primer lugar sus deseos, Sicilia y las costas de la Magna Grecia, acompaña el sueño de poder de su pueblo, que precisamente entonces se dirigía hacia el occidente griego. Pero no lo hace sin angustia. El drama entero nos indica que inmediatamente antes de la mayor empresa de Atenas, se le aparece la imagen de la guerra. El autor de *Las Troyanas*, pocos años más tarde, pudo redactar para su ciudad el poema fúnebre de los atenienses caídos ante Siracusa (Plut., Nicias 17).

Para Eurípides, como pensador religioso, no hay ninguna sección de los dramas que se han conservado que iguale en importancia a la oración de Hécuba antes de su disputa con Helena (884).

> *"¡Oh Júpiter!, tú que llevas a la tierra y que en ella moras, quienquiera que seas, impenetrable a nuestro entendimiento, ya una ley de la naturaleza, ya una invención de los mortales, yo te venero. Por oculta senda riges con justicia los negocios humanos."*
>
> (Federico Baráibar y Zumárraga)

A fin de cuentas, detrás de esta oración se encuentra la misma forma del antiguo himno que trata de abarcar al Ser supremo con todos sus nombres que detrás del himno a Zeus de la obra *Agamenon*. Y el ὅστς ποτ' εἶ σύ de nuestro pasaje tiene en el ὅστις ποτ' ἐστίν,de aquel himno su exacta correspondencia. ¡Pero qué diferente contenido no encierra la forma parecida! Allí donde en Esquilo un corazón henchido de sentimientos religiosos apenas encuentra palabras para expresar lo que es el dios, vemos ahora al cavilador en la inquieta búsqueda de un corazón no menos profundamente inquieto. En esta búsqueda, echa mano de la teoría de los filósofos. La divinidad de esta oración, la divinidad que envuelve a la tierra, es el éter, y en su divinización, que en este

autor encontramos a menudo, Eurípides se encuentra bajo la influencia de Diógenes de Apolonia. La razón, el *nus* en divina potencia, la conocemos por la teoría de Anaxágoras, que fue amigo de Pericles y que la biografía antigua puso con respecto a nuestro poeta en la relación de maestro y discípulo. Pero más importante que este conocimiento aislado es que comprendamos al hombre que no niega el poder divino, pero que, más allá de una tradición que se ha vuelto discutible, busca un conocimiento más profundo. Es el mismo poeta que en su *Belerofonte* hace que el protagonista suba al cielo montado en un caballo alado para descubrir allá el secreto del orden del mundo. El poeta sabía muy bien que era imposible conocer la solución definitia de los problemas que él jamás abandonó. Su Belerofonte, antes de alcanzar su objetivo, vuelve a caer sobre la tierra.

El hecho de que el autor se apartó de la tradición se advierte con especial claridad allí donde a su configuración del tema podemos contraponer obras de los otros dos trágicos, como la tradición nos permite hacer para con su *Electra*. La preocupación de los Dióscuros (1347) por la flota en aguas de Sicilia, nos indica para la obra el año 413. También la *Electra* de Sófocles pertenece a la época posterior de este poeta. Habla en favor de la independencia de los dos trágicos el hecho de que hasta hoy no ha podido demostrarse la prioridad de una de las dos piezas, de las que sólo puede asegurarse que la distancia cronológica que las separa es muy escasa.

La *Electra* de Eurípides no se desarrolla ante el palacio de los Atridas. De una mísera choza de campesinos sale en el prólogo el hombre sencillo al que Clitemnestra entregó su hijito para que lo confiara a los cuidados de una nodriza. Electra viva en la pobreza, y se ve obligada a rehusar cuando unas mujeres la invitan a una fiesta en honor de Hera. Pero cuando Orestes se encuentra aún en el campo, halla a su hermana y hace que ésta, sin ser aún reconocido, le cuente sus penas. La mísera casa quiere darle hospedaje, y Electra tiene que pedir comida y bebida al anciano que en otro tiempo salvó a Orestes de la casa asesina. Él mismo se presenta ahora y se efectúa el reconocimiento. Junto a la tumba de Agamenón ha encontrado un mechón de cabello y Electra debe ahora compararlo con los suyos, debe poner su propio pie en la huella

junto a la tumba, para ver si ha llegado su hermano. Son las huellas que en *Las Coéforas* de Esquilo hacen que Electra reconozca a su hermano. Si aquí tal prueba es rechazada como absurda, percibimos la crítica racionalista del poeta aferrado a lo verosímil, al πιθανόν, como elemento de perturbadora polémica que aparece como algo extraño a la obra de arte. (Sin embargo, hemos de reconocer que algunos intérpretes recientes han suscitado serias objeciones contra la autenticidad de estos versos.) Una cicatriz de Orestes, vista por el anciano, es la que finalmente ofrece la prueba cabal, y a la alegría del reconocimiento sucede ahora la minuciosa elaboración de un plan en el que el anciano les orienta.

Pronto llega un mensajero que informa acerca del primer éxito en la empresa: Egisto, sin sospechar nada, cayó en un sacrificio al que los extranjeros le invitaron. Ahora, al aparecer Orestes con el cadáver de Egisto, el odio desenfrenado de Electra se desahoga en unas palabras en las que acumula sobre el muerto todo el oprobio y la vergüenza.

Todavía vive la madre. Un fingido sobreparto de Electra ha atraído a Clitemnestra desde la ciudad, y de nuevo procura el autor hallar el aspecto de verosimilitud, cuando hace que las dos mujeres, que hacía tiempo que no se habían visto, hablen ahora del pasado. La justificación de Clitemnestra no resiste a las frías burlas de la hija, ya no sabe cómo defenderse. En la choza recibe el golpe mortal, y de nuevo nos muestra la escena ática su cadáver y el de Egisto. Pero junto a Orestes se encuentra Electra, a la que Esquilo, después del gran *kommos*, ya no presenta en escena. Aquí Electra no solamente induce al hermano a perpetrar el crimen, que el joven, a la vista de su madre, ya no se vería con ánimos de cometer, sino que ella misma participa en el acto matricida, poseída del demonio de su θυμός, digna parienta de aquellas figuras femeninas de los dramas euripideanos más antiguos que rebasan los límites de lo humano.

El matricidio en Esquilo es una fatídica necesidad y crimen al mismo tiempo. En esta escisión, que encuentra su solución en un plano superior, en la religión del poeta, reside su trágica problemática. En Sófocles, el mandato de Apolo subsiste como sagrada tradición. En Eurípides, la acción se desliga de todas las relaciones religiosas, son seres humanos los que la realizan y ellos han de responder de ella, y no pueden hacerlo. Ciertamente, también detrás de este Orestes se encuentra el mandato de Apolo, pero el antiguo elemento de la leyenda ya no conduce a una antinomia fecunda para lo trágico de la pieza, sino que es sencillamente

rechazado. Al ver acercarse su madre, Orestes declara (971) que la divina orden del asesinato es un absurdo, y lo confirman los Dióscuros al final del drama (1 245). Así, los hermanos que dieron muerte a su madre, se quedan a solas con su crimen y se desploman bajo el peso de su culpa. No les ha quedado la alegría de la victoria ni el sentimiento de una justa expiación, sino solamente tristeza y horror. Lo que al final de la obra hacen los Dióscuros, como dioses *ex machina,* es solamente un orden externo de cosas: Orestes debe hallar su absolución ante el Areópago y Electra se casará con Pilades.

No podemos cerrar los ojos ante una problemática que se advierte de un modo especial en esta pieza y en la de *Heracles.* Ambos dramas están estructurados sobre el mito tradicional, y en ambos se ha demostrado que éste es absurdo, indigno de ser creído. Nuestra exposición ya ha mostrado hasta qué punto esta antinomia dependía de la personalidad intelectual de Eurípides y de los movimientos de su época. Pero resulta difícil para los dramas de esta clase circunscribir su contenido dentro de lo auténticamente trágico, ya que las condiciones previas del acontecimiento quedan suprimidas en la crítica del autor. Lo trágico en el sentido en que lo configuraron Esquilo y Sófocles, empieza a hacerse problemático. Precisamente *El Heracles* presenta una gran similitud con lo trágico sofocleano, pero se aparta de él en la parte final de un modo igualmente evidente. En conexión con la cuestión en la que desembocó nuestro capítulo de introducción, es importante el hecho de que lo trágico empieza a volverse problemático en la época en que los dioses de la antigua religión se las arreglan para abandonar la escena ática.

Especial atención requiere en el drama de Electra el personaje más simpático de toda la obra, el pobre campesino al que fue confiada la princesa. El anciano comprende la desgracia de la joven y trata de ayudarla. El mundo y la literatura nos ofrecen ejemplos de nobleza de corazón bajo sencillas vestiduras, pero en el caso de Eurípides hemos de comprender que se trata del germen de un nuevo modo de pensar. Aquí, los últimos restos de una concepción que distingue entre los buenos y los malos, χρηστοί y φαῦλοι según el nacimiento, se han disuelto en un nuevo cuadro de valores humanos. Volvemos a encontrar al sencillo campesino que va con el corazón en la mano, en el *Orestes,* donde un hombre de esa clase interviene, contra la cobardía y la vileza, para defender al atribulado joven (917). Si en *Electra* el αὐτουργός todavía se ve obligado a hacer resaltar su noble origen (35), el poeta renuncia

a tal cosa en el caso de Orestes. En cambio, se encuentra ahí otro rasgo, realmente conmovedor. El hombre de honor con ropaje campesino sólo en raras ocasiones puede encontrarse en la ciudad y en el mercado. Se ha quedado en su terruño, un sencillo labriego, uno de aquellos que solamente ha conservado sanos y salvos el campo. *Las Bacantes* ofrece a esta idea su complemento negativo: el pastor que en esa obra (717), por cálculo, da el desdichado consejo de apoderarse de las ménadas, es un verdadero fanfarrón que aprendió sus malas artes en la ciudad, a la cual corre siempre que puede. También en esto observamos la disolución de la antigua comunidad de la polis: la ciudad como forjadora de una excelente clase de personas se ha hecho problemática, aparece en contraposición al campo, en el que todavía prospera la bondad. De la misma manera que Eurípides en algunos aspectos anuncia el helenismo, así también prepara aquí unos estados de ánimo que allá ciertamente no pasaron de un efecto literario. Pero en el caso de nuestro poeta, cuya obra se encuentra inmersa en la atmósfera espiritual de la sofística, vemos que tampoco desconoció los peligros de una tendencia que ponía en manos de cualquiera las armas de una hábil dialéctica.

Si en los campesinos de las obras *Electra* y *Orestes* aparece una nueva valoración del ser humano desprendida de las antiguas relaciones, esta valoración se advierte aún con mayor claridad allí donde el valor humano es reconocido incluso en el esclavo. Significa una revolución en el modo de pensar tradicional lo que leemos en *Io:*

854 *Porque lo único que al esclavo acarrea oprobio es el nombre. Fuera de ello, el esclavo inteligente no es peor que el hombre libre.*

Encontramos expresiones parecidas, como *Andróm.* 638, *Hel.* 730, *Frixos* fr. 831 N.

Guarda relación con la nueva imagen del ser humano el hecho de que en Eurípides encontremos relajado y transformado el concepto de *physis* cuya capital importancia para la tragedia clásica reconocimos en el *Filoctetes* de Sófocles. Y aquí parece como si la tradición nos permitiera leer una evolución en el pensamiento del poeta. En el fragmento 810 N. de *Fénix,* drama que debió de produ-

cirse antes del año 425, por una alusión de Aristófanes en sus *Acarnianos*, encontramos la teoría que ya nos es familiar, lo decisivo en las disposiciones naturales, la φύσις. No hay educación ni cuidados que sean capaces de convertir lo malo en bueno. El mismo pesimismo pedagógico, que necesariamente se desprende de la valoración capital de la φύσις, viene revelado por el fragmento 1 068 N., que desgraciadamente sigue siendo indeterminado por lo que a su origen y época se refiere. Una extraña oscilación es la que presenta la *Hécuba*, situada unos años después del *Hipólito* de 428. A la noticia de la heroica muerte de Polixena, reacciona Hécuba, después de las primeras palabras de dolor, con una extraña reflexión (592), cuya extraña incorporación en este pasaje ella misma hace resaltar al final (603). Por primera vez se designa también lo bueno y lo malo del hombre como algo indestructible. Pero ¿de dónde procede? ¿Es lo decisivo la herencia de los padres o acaso la educación recibida? Claramente se inclina el poeta por lo segundo, y en lo circunstanciado del discurso y en la poca naturalidad con que esta idea ha sido intercalada en la pieza, se expresa la novedad de esta cuestión y la importancia que para el poeta representa. Unos años más tarde la encontramos en *Las Suplicantes*, en un importante pasaje, al final de la oración fúnebre de Adrasto, expresada claramente:

913 *La virtud puede aprenderse, de la misma manera que al niño puede enseñársele a oír y a decir aquello que por sí mismo no entendía. Y lo que uno sabe, perdura hasta la vejez. Por lo tanto, procura educar bien a los hijos.*

El elogio de la educación en *Ifig. Aul.* 561 y 926 puede intercalarse aquí. Esta nueva mentalidad encuentra el polo opuesto en la frase de Píndaro τὸ δὲ φυᾷ τιστον ἅπν (01. 9. 100), cuya desconfianza hacia las διδακταὶ ἀρεταί aparece ahora formando el más vivo contraste con la expresión ἡ δ' εὐανδρία διδακτός. Que la novedad procede de la sofística lo sabríamos también sin el testimonio directo del sofista Antifón (fr. 60 D). Para éste, la educación es lo más importante de las cosas humanas. Emplea el símil del campo y la semilla, pero la semilla no es tomada en el sentido físico, es el bien de la educación, que, sembrado tempranamente en el ser humano, ha de decidir el carácter de éste. Fácilmente pueden advertirse aquí los hilos que conducen hacia los filósofos de los tiempos posteriores; leemos el nombre de Sócrates entre líneas;

debe ser suficiente el haber descubierto también aquí la participación de Eurípides en la mentalidad de una nueva época.

La estructura dramática de *Electra* presenta una división que se repite en las dos piezas que le siguen cronológicamente. A las escenas que preparan y traen un reconocimiento entre dos personas muy unidas espiritualmente pero durante mucho tiempo separadas, sucede un golpe cuidadosamente meditado, la intriga o μηχάνημα.

La posibilidad de ver las cosas desde dos aspectos, posibilidad ofrecida por la sofística con los δισσοὶ λόγοι, vale ahora también para las figuras de la mitología como objeto de tal consideración. Así llegamos a aquellas "salvaciones del honor" como las que vemos preparadas en el Euristeo de *Las Heráclidas* y realizada en el Polinices de *Las Fenicias*. Para Helena, la protagonista del drama del mismo nombre, cuya fecha atestiguada es el año 412, esta justificación ya había sido intentada en el siglo VI por la palinodia del poeta lírico coral Estesícoro de Sicilia. Durante la larga guerra de Troya, la verdadera Helena había vivido en Egipto, y la guerra, por disposición de los dioses, sólo se había realizado a causa de una imagen ilusoria. Eurípides trae a la escena esta Helena de Egipto y la purifica de la mancha que él mismo le había inferido en *Las Troyanas* y en el *Orestes*. No es casualidad que en esta justificación coincida con Gorgias, el cual, sin las artes de la sofística intentó lo mismo en su panegírico de la más grande coqueta de la leyenda.

En el prólogo, la propia Helena refiere su destino. De momento, encontró seguro refugio en casa de Proteo, en Egipto, adonde la llevó Hermes. Pero, después de la muerte del anciano, su hijo Teoclimeno desea tomarla como esposa. Pero ella opone a la inmerecida mácula de su nombre su fidelidad para con su esposo, y huye a refugiarse a la tumba de Proteo. Allí la encuentra un griego que ha huido a Egipto y que le comunica la suerte que han corrido los suyos. Helena cuenta sus penas al coro de mujeres griegas que fueron raptadas y llevadas a Egipto, y entra con ellas en el palacio, para enterarse, de boca de la profetisa Teonoe, hermana de Teoclimeno, de más pormenores acerca de su esposo, el cual hace ya siete años que anda perdido, después de su regreso de Troya. Nuevamente, como en *Alcestes*, queda desierta la escena. El poeta da ocasión para que Menelao, que acaba de llegar a Egipto, pueda

referirnos las peripecias de una interminable odisea. Ello se realiza en la cómoda forma de un nuevo prólogo, que, al igual que la escena en que Helena aparece refugiada en el altar, al principio de la obra, ha de entenderse como la revaloración de una forma fija. Debido a que, por otros motivos, le parece conveniente, Helena abandona su recelo, su lugar de refugio.

Luego vemos a Menelao y Helena juntos. Comprendemos muy bien que no entienda lo que ocurre, hasta que se le explica que la Helena que iba a bordo de la nave resultó ser un fantasma que se desvaneció en el éter. A la alegría de volver a verse, sucede el plan de salvación, porque Menelao, como extranjero, está destinado a morir, según una bárbara ley egipcia. La pareja, en medio de sus apuros, encuentra la ayuda de la generosa Teonoe, la cual, por amor a la justicia, quiere proteger el ardid de Helena contra su hermano. Y así triunfa Helena con su μηχάνημα: Menelao se hace pasar por un mensajero de su propia muerte, y Helena obtiene permiso para ir al mar a ofrecer un supuesto sacrificio fúnebre al supuesto esposo perecido en un naufragio. Teoclimeno, sin sospechar nada, pone a la disposición de los dos una nave que servirá para su fuga. Los Dióscuros, que ya al final de la *Electra*, aludiendo al presente drama, referían la apoteosis de Helena, vuelven a actuar como dioses *ex machina* y salvan a Teonoe de la ira de su hermano.

Los dioses se mencionan a menudo en esta obra y son objeto de acusaciones, pero el problema de la justificación de su conducta, a diferencia de la obra *Electra*, pasa completamente a segundo término. El hombre, en este drama construido con técnica más segura, es juguete del azar, y se afirma en él sin ofrecer, salvo el caso de Teonoe, aspectos filosóficos más profundos. Es verdad que en unas palabras finales del coro oímos hablar de los inescrutables designios de los dioses, acerca de lo cual hablaremos más extensamente en la obra *Io*, pero en la realización de su intriga salvadora, Helena da testimonio de aquella secularización del drama trágico nacido del culto, secularización que no se consuma en su propia historia, pero sí en la comedia del siglo siguiente.

Nuevamente hemos de hacer resaltar la forma en que este proceso de secularización acarrea al propio tiempo el fin de aquella tragedia que en diverso aspecto dio su grandeza a los juegos dionisíacos del momento culminante del período clásico. Ahora aparece claramente la respuesta a la pregunta que se nos suscitó al final del capítulo de introducción. En ninguna parte nos da la tragedia griega en su gran época testimonio de un concepto del mundo que podríamos denominar absolutamente trágico, porque tal concepto

no da ocasión para dirigir la mirada hacia lo Absoluto, hacia un orden significativo, determinado a partir de lo divino. El orden de esta índole más bien se supone siempre como válido de antemano y es corroborado por el acontecimiento trágico. Pero cuando vemos desaparecer las relaciones con respecto al mundo de lo divino, lo mismo podemos afirmar también de la pujanza y de la dignidad de lo trágico. Esto es el estado de cosas entre los griegos.

A la *Ifigenia en Táurida,* que probablemente pertenece al año siguiente, se le atribuyó dentro de los dramas de Eurípides un puesto especial, completamente injustificado, probablemente debido a que el tema nos es familiar por una de las obras mejor logradas de Goethe. Pero aún está más injustificado el contraponer Goethe a Eurípides, o con una insensata generalización, contraponer la naturaleza alemana a la naturaleza griega. También el teatro griego conoce en Neoptolemo al hombre noble que no es capaz de mentir, pero el antagonista de Ifigenia es un bárbaro escita ante el cual resultaría absurda tal actitud.

Al final del drama de Electra, los Dióscuros habían indicado a Orestes que fuera al Areópago de Atenas, donde se le prometía el indulto por medio de un número igual de votos. Ésta es la versión de la historia según la base que le dio Esquilo. Ahora Eurípides elabora el mito con gran independencia: no todas las erinias se resignan a la sentencia. Una parte de ellas prosigue la persecución, y Apolo, al que Orestes se ve obligado a coaccionar para que le ayude, con la amenaza de que, si no lo hace, se suicidará delante de su templo de Delfos, hace que su salvación dependa de que transporte al Ática, desde la escítica Táurida, la imagen de Artemisa caída del cielo. También Esquilo, en amor a la verosimilitud, ha configurado libremente el mito en sus *Euménidas.* Pero hemos visto cómo el viaje de Delfos a Atenas realizado por Orestes se convierte en expresión de un profundo sentimiento religioso. Tales cuestiones acerca del sentido que pueden encerrar en lo divino los acontecimientos del mundo, no son las que guían a Eurípides en su configuración del tema. Volvemos a encontrar una antinomia a la que ya habíamos hecho alusión anteriormente. Al combinar el tema con el culto ático de la Artemis Tauropolos en Halai, que se dice fundó Orestes al robar de Táurida la imagen de la diosa, el poeta obtiene aquella conexión con el culto real y efectivo, conexión que con tanta frecuencia busca en sus obras. Pero por otra parte, solamente a base de estas innovaciones se forma un juego movido en el que los dos elementos de reconocimiento e intriga (ἀναγνώρισις y ημχάνημα) han sido configurados completamente a base de relaciones

humanas, sin interpretación religiosa. La estructura, con la sucesión de estos dos elementos coloca la pieza en estrecho paralelismo con la de Helena, pero por medio de la configuración de la anagnórisis se encuentra por encima de ésta. El poeta ha merecido realmente la censura de parte de Aristóteles (*Poét.* 1 455a). Más importante que la maestría técnica es para nosotros la riqueza del movimiento psicológico, que corresponde a la acción externa. La naturaleza humana se refleja en la tragedia en una nueva forma: a diferencia de obras anteriores, el θυμός ya no lo arrebata todo con apasionada vehemencia en una dirección, sino que al cambio de los hechos externos responde el alma como la ejecución de la música por un arpa con la abundancia y la suavidad de sus notas.

En el prólogo, Ifigenia habla del desagradable culto de Artemisa en país bárbaro, culto que exige sacrificios humanos y al que se vio obligada después de haber sido raptada de Áulida. Ahora tiene un sueño que forzosamente debe indicar que su hermano ha muerto en tierras lejanas: ha soñado que rociaba a Orestes con agua bendita, como si hubiera muerto. Y sin embargo, está muy cerca de ella; cuando Ifigenia se ha retirado, Orestes aparece en escena y en un breve diálogo con Pilades expone su difícil misión. Después de la entrada del coro —que también aquí está formado por mujeres griegas cautivas— y de su canto de lamentación con Ifigenia, se desarrolla rápidamente la acción. Un pastor anuncia, en uno de aquellos relatos de mensajeros que pueden considerarse como breves obras maestras de arte épico, el descubrimiento de dos extranjeros, uno de los cuales anda enloquecido por la persecución de las terribles erinias. Ahora han sido capturados y son traídos ante Ifigenia para ser sacrificados. El corazón de Ifigenia se abre a la desgracia de los consagrados a la muerte, pero Orestes se encierra obstinadamente en sí mismo y se limita a mencionar como su patria la ciudad de Argos. Entonces se inicia una animada sucesión de preguntas y respuestas: con doloroso anhelo trata Ifigenia de averiguar lo que ocurre en su patria y a sus héroes, quiere saber la suerte que han corrido los suyos. Y con el alma destrozada habla Orestes de los terribles sucesos de Argos. Una y otra vez se acerca el discurso al momento decisivo en que saltará la chispa del reconocimiento, pero nuevamente pasa de largo la ocasión. Los dos hermanos no se conocen, ninguno puede sospechar allí la existencia del otro, el dolor y la angustia de la muerte hacen que Orestes sea parco en palabras. Ello da pie al poeta para que en forma convincente desaparezca una y otra vez la ocasión en que ambos puedan conseguir lo que tanto anhelan. Ahora quiere

Ifigenia salvar de los escitas y de la bárbara diosa a uno de los jóvenes, para que al regresar a Argos pueda comunicar la noticia de que ella aún sigue viviendo. Después de una noble lid, Orestes sale vencedor: Pilades es quien regresará. Y nuevamente, con magistral motivación, da el poeta el último paso que conduce al reconocimiento. Ifigenia entrega una carta a Pilades y le obliga con tan grave juramento a cumplir el encargo, que el joven, prudente y concienzudo, alega que bien pudiera darse el caso de que un accidente en la peligrosa travesía le arrebatara la carta, dejándole, empero, a él con vida. Ifigenia acepta la objeción y decide entregarle lo esencial en forma de mensaje verbal: Ifigenia vive. Ahora se han encontrado los dos hermanos, en medio de un lugar extraño y desolado, en la más apurada situación. El júbilo y el dolor se entremezclan, luego viene la búsqueda del camino de la salvación. También aquí es hallado este camino por la astucia femenina, y es recorrido hacia el fin feliz. Ifigenia sabe convencer a Toas, el rey de aquel país bárbaro, de que los extranjeros están manchados con la sangre de un asesinato y que por ello han suscitado el desagrado de la diosa. Ahora es preciso que la imagen y las víctimas sean sometidos a un baño de mar para la expiación. Pronto llega un heraldo comunicando la huida, pero dice también que un viento vuelve a traer la nave hacia la costa. El poeta quiere traer todavía a escena a la diosa Atenea. Ésta, en su discurso, consuma la relación con respecto al culto ático en Halai. Como de paso, ordena a Toas que deponga su cólera. La pieza habría llegado también a buen término sin la aparición de la diosa, y nuevamente parece como si Eurípides se esforzara por buscar la relación con el culto a cuyos dioses ya no podía pertenecer su tragedia en su configuración interna.

La riqueza de contenidos espirituales de los dramas euripídeos tiene su correspondencia externa en la multiplicidad de su aspecto formal. A la unidad de una *Medea* y también de un *Heracles* se enfrentan unas tragedias en las que la acumulación de los temas, la intercalación de hábiles motivos rompen exteriormente la unidad que en este poeta vemos a menudo tan relajada a causa de antinomias internas. Esto se advierte claramente en *Las Fenicias*, que fue representada hacia el año 410 junto con el *Enomao* y el anteriormente mencionado *Crisipo*. En el centro se encuentra la disputa entre los dos hermanos Polinices y Eteocles, como en los

Siete de Esquilo. Pero, ¡cuán diferente es para el poeta la importancia del mito! En el prólogo, oímos de labios de Yocasta los horrores de la historia de Edipo, nos enteramos también de que Edipo vive todavía en el palacio, donde sus hijos le han encerrado al comprender cuál es su origen. En medio de la más profunda amargura, el ciego ha maldecido a sus hijos, diciendo que habrán de dividir su herencia con la espada. Para contrarrestar la maldición, conciertan un pacto: cada año reinará el uno mientras el otro reside en el campo. Pero cuando Eteocles ha probado el poder, ya no quiere soltarlo, destierra a su hermano, que encuentra en Argos mujer y séquito y ahora se halla en guerra contra la ciudad paterna.

En audaz innovación ha trocado Eurípides la situación de los hermanos en la contienda. Polinices, el "pendenciero" de la antigua leyenda, es el que injustamente ha sido expulsado de la patria, mientras que Eteocles, que en el significado de su nombre encierra la gloria verdadera, es el que ha quebrantado el derecho. Después del prólogo de Yocasta viene la escena en que Antígona, acompañada de un pedagogo, mira desde los muros de la ciudad. Este episodio revela su procedencia de fuente homérica, pero en la pieza, además de la exposición, mediante la cual las escaramuzas delante del palacio se extienden hasta el gran ámbito del combate, sirve este episodio de enlace con la escena final. La Antígona que desde la muralla envía sus fraternales deseos al hermano que se halla en campaña, aparece también como una representante del derecho del muerto.

Polinices obedece a la llamada de la madre, que en el último instante quiere poner paz, y pisa el suelo de la patria en el que como desterrado debe temer por su vida. Y ahora se encuentra Yocasta entre los enemistados hermanos, oye su lucha, en la que las palabras son también armas, suplica y les conjura en vano. Eteocles aparece aquí en un doble aspecto desligado de las relaciones en que se encuentra en la obra de *Los siete contra Tebas*. No es conscientemente un instrumento de la maldición del linaje, en aquella forma especial de la tragedia esquílea. Es verdad que en él se cumple la maldición de su padre, pero se cumple también por su propia codicia de la tiranía, que le haría subir hasta las estrellas por causa de ella y penetrar en el interior de la tierra (504). Pero por otro lado, no es un defensor de la polis de la cual lleva la responsabilidad, este Eteocles es un ambicioso de poder y un tirano para quien no la comunidad, sino el poder lo significa todo. Precisamente en esta gran escena vemos lo que de

antiguas conexiones perdió la tragedia y lo que en cambio ganó: colorido y variedad en el juego recíproco de las individualidades, de cuyo conflicto adquiere el drama su movimiento. Allí está la madre, que con su amor abarca a ambos hijos, colocada entre el brutal dominador y el débil Polinices, que lleva la injusticia hasta la violencia. El conflicto de esta escena sólo puede encontrar la solución en la sangre. Pero antes ha intercalado el poeta aquel episodio de Menoiqueo del cual hicimos mención al efectuar el análisis de *Alcestes*. El muchacho da su vida para aportar el sacrificio salvador que exige Ares.

Con Yocasta oímos el mensaje de un guerrero de que el ataque contra Tebas ha sido rechazado, pero para la madre llega el mayor de los dolores: Eteocles y Polinices quieren decidir la contienda en un duelo. Con Antígona corre a las puertas de la ciudad, pero por un nuevo relato de un mensajero nos enteramos de que no encontró más que a los hijos moribundos. Junto a sus cadáveres hunde la espada en su pecho. Con fuerza sobrecogedora, el poeta da vida a la escena con las palabras del mensajero, pero no podemos dejar de reconocer que aquí se hace visible la línea fronteriza entre lo trágico y lo teatral. Y también se hace visible en las escenas finales. Los tres cadáveres son sacados a la escena, y el anciano y ciego Edipo abandona su encierro para cantar con Antígona su canto de lamentación. Pero con esto no termina el drama. Creonte destierra a Edipo, ya que Tiresias promete que solamente con esta condición habrá tranquilidad en la ciudad, y prohíbe que se dé sepultura al cadáver de Polinices. Entonces se enfrenta a él Antígona y lucha por el derecho del muerto. Es verdad que tiene que ceder ante la violencia, pero rehúsa quedarse en la ciudad donde ha nacido y contraer matrimonio con Hemón. Resultaría una redacción mucho más límpida de la parte final sobrecargada de motivos, si tuvieran razón los que afirman que habría que suprimir todos los versos referentes al entierro de Polinices. Pero ofrece reparo sacar de la pieza un motivo que mediante la obra de Sófocles ya estaba íntimamente unido al personaje de Antígona. Allí donde la joven se coloca al lado del padre ciego para acompañarle en su camino hacia la desgracia, volvemos a advertir toda la pura energía del poeta. La observamos también con bastante frecuencia en otras partes de esta pieza, en la Antígona del principio, en la gran escena de los hermanos con Yocasta, en el discurso de despedida de Menoiqueo, pero en este drama tan admirado por la época tardía de la antigüedad, esta energía de Eurípides no consigue unir en una última unidad la riqueza de imágenes y motivos.

El coro de la pieza está formado por mujeres fenicias que el autor trae algo forzadamente a escena por medio del motivo de que habían sido enviadas desde su patria para servir en el templo de Apolo en Delfos. Sus cantos dan ocasión para dirigir una breve ojeada a algunas direcciones del desarrollo del canto coral euripídeo posterior, que nos ha hecho comprender Walther Kranz en su obra "Stasimon". Con el verso 784 se inicia una canción que une en la combinación triádica estrofa, antistrofa y épodo. Pero a la considerable extensión de cada uno de los elementos corresponde aquí la independización de su contenido. De éste, a pesar del ritmo dactílico seguido, pueden distinguirse tres canciones: Ares, el dios de la guerra, el Citerón como lugar de desgracias, la historia primitiva de la ciudad. Es evidente que esta vida propia de las diversas estrofas en el sistema refleja aquella tendencia a la independización de las partes en el todo que habíamos reconocido como característica para la tragedia euripídea. Algo parecido indican en otro sentido los cantos 638 con la fundación de Tebas y 1 019 con la historia de Edipo. Es verdad que no puede decirse que carezcan de función dentro del todo de la pieza, puesto que se trata de los destinos de la ciudad y de las personas a las que este drama se refiere. Y el gran cuadro de la historia tebana adquiere con esta visión retrospectiva una considerable ampliación. Pero por su forma son, sin embargo, estas canciones unas poesías independientes, semejantes a baladas. Con razón habla Kranz, con alusión a los ditirambos de Baquílides, de "estásimos ditirámbicos". La antigua preceptiva literaria censuró este empleo del coro, esto lo señala Aristóteles en la *Poética* (1456a) y para *Las Fenicias* especialmente la crítica en los escolios. Pero no puede negarse el valor propio de estas canciones, aun cuando de ellas partiera el camino hacia la restricción de las partes corales a la mera función de separación de los actos. Según Aristóteles, fue Agatón quien empezó con tales ἐμβόλιμα. Mas para Eurípides, la forma tratada representa solamente una entre muchas. Constituye un especial encanto de su obra, y habla en favor del talento del poeta el hecho de que cada comienzo de amaneramiento queda siempre cubierto por la riqueza de la configuración inmediata. Hacia el final de su creación literaria encontramos *Las Bacantes,* cuyo coro se encuentra tan bien trabado en el conjunto, que podríamos compararlo con el de sus *Suplicantes* y casi con el de *Las Suplicantes* de Esquilo.

La lírica antigua sólo podemos conocerla en parte a causa de haberse perdido su música. Tampoco en el caso de Eurípides nos

sirven de mucho algunos escasos restos tales como los comentarios de Dionisio de Halicarnaso (de comp. verb. 11) sobre la melodía del parodos de *Orestes* o un papiro de Viena con los restos de una melodía de los vv. 338 ss. de este drama. Y precisamente en Eurípides deploramos esta falta de un modo particular, porque sabemos que en sus cantos corales influyó grandemente en la música moderna del nomos citaródico y del nuevo ditirambo. No en vano fue su amigo el autor de nomos Timoteo, cuya obra de *Los Persas* nos ha sido regalada por el suelo de Egipto, y la antigua anécdota asegura que Eurípides consoló al innovador de sus fracasos iniciales. Hemos de conformarnos con estudiar la irrupción de nuevas formas en el lenguaje, a menudo adornado y recargado, y luego otra vez sencillo, de estas canciones, en las que advertimos que sólo con la música habían de conseguir su pleno efecto. En la lucha de poetas de la comedia de *Las Ranas* (1 309), Aristófanes hace despiadadamente y con soberbia que Esquilo parodie una de estas nuevas canciones.

Entre las tragedias de la época posterior se encuentra la de *Ion*, y aunque su fecha no puede determinarse con seguridad, no puede hallarse cronológicamente a gran distancia de *Las Fenicias*. Nuevamente se trata de un destino humano extrañamente complicado, y al igual que en *Electra*, es, al lado de la maestría técnica, la exposición de un alma humana que se mueve en medio de las vicisitudes de los acontecimientos, lo que confiere a Ion su alto rango dentro de los dramas de Eurípides. Esta pieza está compuesta a base de unos pocos elementos del mito. Ion, que en la antigua genealogía era epónimo de los jonios e hijo de Juto, es aquí engendrado por Apolo con Creusa, la hija de Erecteo, en una cueva de la Acrópolis de Atenas. El dios hace que el niño, al que su madre, angustiada y apurada había abandonado, sea llevado por su hermano Hermes a Delfos, y allí crece Ion, sirviendo al dios en el templo. Hermes refiere todo esto con aquella serenidad narrativa que, después de tales prólogos, deja a la acción toda posibilidad de gradación ascendente. Y cuando anticipa rasgos esenciales de lo que ha de venir, comprendemos perfectamente al autor, que evita la emoción más fácil precisamente allí donde muestra su independencia de invención, con objeto de hacer posible la emoción más fina.

En *Ion*, el joven que sirve a su dios con corazón puro, ha creado Eurípides uno de sus más bellos personajes. En la tranquila hora de la mañana está barriendo la casa de su divino señor y entona en su honor su canto piadoso.

Dado que constituye un buen ejemplo para la riqueza de tonos de que dispone la lírica de Eurípides, ofrecemos a continuación la parte final de este canto:

82 *He aquí que con reluciente cuadriga*
aparece Helios radiante sobre el horizonte.
Las estrellas huyen ante el resplandor del cielo
y se refugian en la sagrada noche.
Las inescalables cimas del Parnaso,
están bañadas en luz, tocadas por el día
que amanece para los mortales.
El aroma de la mirra
sube hacia el techo del templo de Febo.
Sentada en el sagrado trípode,
comunica cantando a los griegos la sacerdotisa
el oráculo que Apolo le ha inspirado.
Habitantes de Delfos, familia de Apolo, ¡levantaos!
Dirigíos a la corriente de plateada linfa,
de Castalia, sacad agua allí,
agua pura, luego subid al templo,
hablad palabras piadosas, y en petición de consejo,
decid buenas palabras
con labios comedidos.
Pero yo, según aprendí en mi niñez,
quiero limpiar el atrio de Apolo
con ramas de laurel
y humedecerlo con gotas de agua.
Asimismo, con mis flechas
ahuyentaré las bandadas de pájaros
que vienen a robar las sagradas ofrendas.
Porque a mi padre y a mi madre no conozco
y cuido de la casa de Apolo,
que me da el sustento.

Entra el coro de las compañeras de Creusa, y describe con asombro las esculturas del templo, motivo éste que tiene su exuberante historia en la épica, el mimo y el epigrama hasta llegar a la tardía novela griega. Entonces aparece ante el templo Creusa y el hijo y la madre se hallan frente a frente, sin sospechar su parentesco. Pero con arte sutilísimo nos muestra el autor la confianza rápidamente creciente entre aquellas dos personas ligadas por vínculos tan estrechos. Creusa habla de la razón de su venida. En su matrimonio con Juto no ha tenido hijos, y ahora viene a pedir ayuda

al dios. A la compasiva pregunta de Ion de si, pues, nunca ha dado a luz, responde Creusa (306): "Bien sabe Febo que me ha sido negada la dicha de la maternidad". Es el gran conocedor de las almas el que ha puesto estas palabras en este lugar: en ellas se encierra la vergüenza de la mujer que oculta su desliz, pero luego también la dolorosa queja de la madre que no pudo criar el hijo al que dio a luz, y en tercer lugar el reproche contra el dios que tomó de ella el amor pero no le dejó la prenda del mismo. Ion le ha puesto el dedo en la llaga, y ahora la apremia para que le hable de su dolor, aun cuando Creusa, con leve engaño, le habla de ello como si se tratara de la suerte de otra mujer. También ella quiere del dios un hijo, pero no como Juto, un hijo que tenga que ser dado a luz, sino el suyo propio, aquel que se vio obligada a abandonar es el que el dios tiene que devolverle. Ya llega Juto y viene a escuchar su oráculo. Apolo aprovecha la ocasión para endosar su propio hijo al rey de Atenas. Cuando abandona el templo, hace lo que el dios le ha ordenado. Al primero que encuentre, lo saludará como hijo, y esta primera persona que encuentra resulta ser Ion, al que, confiando en las palabras del dios, Juto cree que es el fruto de una fugaz unión en una fiesta báquica de Delfos.

Con amarga desilusión oye Creusa cómo el dios ha dado a Juto aquello que al parecer le niega a ella para siempre. La monodia que en esta fase de la creación euripídea esperamos encontrar en este lugar, se convierte en apasionada acusación contra el dios que juega con el destino de los mortales:

881 *Tú que en siete notas produces*
el sonido de la lira,
a ti, hijo de Leto, yo acuso,
bajo estos rayos del sol.
Tú a mí viniste, resplandeciente,
con el oro de tu cabellera,
cuando recogía flores de azafrán,
para engalanarme con estas doradas flores.
Cogiste mi blanca mano y me llevaste
a acostarme contigo en la cueva,
y yo gritaba: ¡Oh, madre!
¡Oh, dios lascivo!
Desprovisto de vergüenza,
homenaje rendiste a la diosa de Chipre.
Yo, desdichada, te di a luz un hijo,
y temiendo la ira de la madre,
lo arrojé a tu lecho,
donde tú con tristes lazos,
desventurada de mí,
supiste enredarme.

¡Ay! ¡Ay de mí! Y ahora mi hijo
ha desaparecido, robado por
las aves, para devorarlo,
mi hijo y tuyo también, ¡desdichado!
Pero tú tañes la lira
y entonas cantos festivos.
¡Ay!, yo te invoco, hijo de Leto,
tú que estás sentado en dorado trono,
en medio de la tierra,
yo clamo a tu oído.
¡Ay!, mal amante, tú que a aquel
que en nada te favoreció,
mi esposo, acabas ahora de entregar un hijo.
En cambio, el mío y tuyo desapareció,
sin que nadie supiera quién era,
presa de las aves, fue arrancado de sus pañales.

El pedagogo que la acompaña, da pábulo a la ira y al dolor de Creusa: el bastardo será hijo del rey en el palacio, y ella, desdeñada, será echada a un lado. Entonces traman el plan de envenenar a Ion durante un banquete. Un criado refiere cuán a punto estuvo de tener éxito el plan. El pedagogo ya había entregado a Ion la emponzoñada bebida, cuando en la sala se oyó una imprecación. Esto fue un mal presagio, y el muchacho derramó la bebida. La intriga se descubrió, por el efecto que produjo en una paloma que mojó el pico en el vino derramado. El pedagogo confesó, y ahora Creusa debe morir. Ya ha buscado su último refugio junto al altar, cuando la Pitonisa entrega al muchacho la cajita en la que en otro tiempo fue encontrado el niño, con pañales, amuletos y corona. Debe llevarse esta cajita a Atenas, y quizás allá encuentre a la madre. Pero no se requiere esta búsqueda. Creusa ha reconocido aquellos objetos y encontrado a su hijo. La madre y el hijo se abrazan y Atenea corrobora la paternidad de Apolo con respecto a Ion y promete a éste gloriosa descendencia. Pero Juto debe permanecer en la creencia, confiando en las palabras de la diosa, de que Ion es su verdadero hijo.

Después de todo esto, Eurípides nos ha presentado aquí el destino humano en una forma humana. Pero en este drama intervienen con mayor profundidad que en ningún otro Apolo primeramente, luego Hermes y Atenea. Vuelve a suscitarse la pregunta que ante la obra de Eurípides jamás puede dejar de formularse y que con lo que menos puede resolverse es con una breve fórmula: ¿Cómo hay que entender a estos dioses de su escena?

En esta pieza se lanzan muchos reproches a Apolo. Ion espeta un severo sermón (436) con el seductor de doncellas, y Creusa

dirige repetidas acusaciones contra el dios que les ha sumido en la desgracia. Y sin embargo, el mismo dios hace que al final todo redunde en bien. Él ha encaminado a Creusa hacia Delfos (67) y guía el paso decisivo de la Pitonisa, ésta se da cuenta de ello, y Atenea lo declara (1 565). Pero ello no quiere decir que por esto hayamos de considerar que al dios se le ha limpiado de toda mácula y que hayamos de concebir nuestro drama como la glorificación del gobierno divino por encima de la ceguedad de los hombres. No sólo para la sensibilidad moderna resulta bastante extraño que el dios del oráculo establezca a su hijo en el palacio de Juto gracias a una mentira de las gordas. Sobre todo el propio dios no se siente exento de culpa. Este Apolo sabe que a pesar de todo tendría que escuchar algunas palabras desagradables, y por ello prefiere enviar a su hermana para que en el lugar donde él mora, hable en vez de él (1 557). Apenas puede eliminarse la contradicción —es una de las muchas que encontramos en Eurípides— entre el dios cuyas disposiciones se hacen evidentes, y aquel que se sabe culpable y en todo caso dista mucho de ser el gran defensor del derecho que encontramos en la tragedia de Esquilo. Buscar aquí una solución armonizadora significa no conocer la obra de este poeta, que estuvo en oposición a su época y que sin embargo permaneció vinculado a ella. Nunca fue un ateo. El más antiguo de sus dramas, el de *Alcestes*, y uno de los más posteriores, *Las Bacantes*, concluyen con las mismas palabras que vuelven a encontrarse al final de *Medea*, aquí con ligera variación, de *Andrómaca* y de *Helena*:

Muchas formas toman los sucesos que el cielo ordena, y muchas cosas hacen los dioses contra nuestras esperanzas, y lo que parecía que había de suceder no se verifica, y por obra del cielo termina felizmente lo que no se aguardaba.

(Federico Baráibar y Zumárraga)

Esta divinidad no es para Eurípides la misma que los dioses de la religión popular, contra los cuales ejerce aquella dura crítica de la que hemos hablado anteriormente y a la que se halla sometido el Apolo de *Ion*, así como el de *Electra*. Pero estos poderes divinos no siempre pueden seguir siendo en el teatro ático númenes carentes de forma, como trata de conseguir el poeta en las palabras de Hécuba en *Las Troyanas* (884) y por ello a menudo ostentan el antiguo rostro familiar de los dioses olímpicos, por más que muchos rasgos de este rostro aparezcan problemáticos para la mentalidad de una nueva época.

Pero de un modo insuficiente en esta oposición que continúa conservándose en la obra y que no puede eliminarse simplemente con la información racionalista, el poeta ha mostrado estos dioses en la superficie de su drama, para refutar en ellos la religión en una capa más profunda. Precisamente el *Ion* nos permite observar otra cosa con claridad. Apolo, como los mismos mortales, a pesar de sus atribuciones, está sujeto a un poder que pone en peligro gravemente su concepto. Atenea nos dice lo que él quería en realidad (1 566). Ion había de ir en calidad de hijo de Juto a Atenas, y allá se aclararían las cosas con respecto a él y a su madre. Pero entretanto se produjo la intriga de Creusa y el dios se vio obligado a intervenir rápidamente. No es, por ejemplo, una Moira supradivina lo que aquí actúa como supremo orden cósmico. El propio Ion menciona este poder (1 512); es Tykhe, la Fortuna, que a millares y millares de seres humanos hace felices y desgraciados y que a él estuvo casi a punto de convertirle en el asesino de su propia madre. Ya mucho antes surge el concepto, y nuevamente vemos el dubitativo tantear del poeta en busca del trasfondo de las cosas en las palabras de Taltibio ante Hécuba, en la tragedia de este nombre (488): "Oh Zeus, ¿qué he de decir? ¿O acaso se trata de una ilusión sin sentido y el Azar gobierna todos los hechos humanos?" Nuevamente se anuncia en el poeta la actitud del helenismo, en la que Tykhe se convierte en la gran dueña del mundo. Para algunas piezas de su época posterior —pero no para todas, porque también aquí fracasan las fórmulas— su aumento de importancia representa el cambio desde las tragedias movidas por la fuerza elemental de la pasión hacia una forma dramática que nos presenta al ser humano sufriendo y haciendo proyectos ante las disposiciones de la Fortuna.

Detrás de nuestra exposición de la tragedia griega se encuentra la cuestión acerca de la naturaleza de lo trágico. Hemos encontrado esta naturaleza en su configuración más pura en la tragedia de Sófocles en la forma del primer Edipo: el ser humano en la combatiente autoafirmación de su dignidad frente a la prepotencia de lo irracional. De índole completamente distinta es esta oposición en las piezas de Eurípides, de las que ahora estamos hablando. Frente al individuo no se encuentra un orden cósmico, que, a pesar de ser inescrutable, posee un sentido dentro de la fe

profunda; en realidad, lo que el individuo ve ante sí es un juego caprichoso, unas vicisitudes muy diversas e imprevisibles. Pero su actitud no es la actitud, heroica en el verdadero sentido de la palabra, de la perseverancia inquebrantable, que aquí resultaría absurda; con una inteligente disposición de ánimo trata de hacer frente a las cambiantes situaciones, el μηχάνημα es la necesaria correspondencia a la situación en que él se encuentra. Y mientras en el conflicto absolutamente trágico, que siempre es un conflicto irremediable, perece la existencia física, aquí esta existencia es conservada en forma victoriosa. El fin feliz de una Helena, por ejemplo, es algo más que un momento externo. Precisamente en el *Ion* reconocimos el modo en que la perfecta exposición de procesos anímicos como elemento correlativo de los hechos externos presentados con maestría técnica determina la importancia de estas piezas, pero el problema de lo trágico pasa en ellas a ocupar un lugar secundario. En realidad, hemos de preguntarnos si en las peligrosas situaciones de estas personas, situaciones a las que han ido a parar en el movido juego de las vicisitudes de la vida, puede encontrarse todavía mucho de aquella última seriedad que es propia de las situaciones trágicas de las piezas esquíleas o sofocleanas con buen final. Sentimos escrúpulos en cargar con un sentido terminológico especial unas expresiones corrientes, pero quizá lo que aquí pensamos reconocer puede designarse brevemente como el camino que va de lo trágico a lo dramático. Las palabras del director del coro en la *Antígona* de Anouilh, que citamos en el capítulo de introducción, pueden servir de apoyo a tal formulación. Nuevamente se nos suscita la cuestión de cuál es la razón por la cual lo trágico desaparece de las tragedias de Eurípides. ¿Nos conducirá quizás al verdadero camino la comprobación histórico-descriptiva de que esta desaparición de lo trágico se realizó en suelo griego juntamente con la pérdida de la profunda dimensión religiosa de estas creaciones literarias?

En las piezas que se nos han conservado observamos qué momentos de dramática tensión supo obtener Eurípides del motivo de la anagnórisis. A ello corresponde su importancia en los dramas que se han perdido. En el drama *Auge,* Heracles había dejado embarazada, durante una fiesta nocturna, a la sacerdotisa de Atenea que da su nombre a la pieza. La sacerdotisa pasa por situaciones muy apuradas, pero Heracles la reconoció posteriormente en una lucha y la salvó. La fiesta nocturna y la lucha revelan en su retorno en *El arbitraje* de Menandro hacia dónde corren los hilos del desarrollo. En la obra *Melanipa,* los hijos abandonados y que

crecen sin ser reconocidos, son los que salvan a la madre de su encierro. Esta Melanipa se llamaba la "Cautiva" a diferencia de la "Inteligente", en la que la protagonista, en un discurso que se ha hecho célebre, defiende de Poseidón a sus hijos. Después de haber sido abandonados, éstos fueron amamantados por una vaca, y por ello habían de ser quemados vivos como algo monstruoso. Pero Melanipa los defiende basándose en la naturaleza y en la razón. También reúne a la madre y los hijos la obra *Hipsipila*, que, como las otras dos piezas pertenece a la época tardía y contenía, como cosa especial, un canto para hacer dormir, con acompañamiento de castañuelas. En el *Alcmeón*, el padre y la hija se reconocen recíprocamente en Corinto.

El juego de la Fortuna alcanza su punto culminante cuando, como en el *Ion*, el reconocimiento es precedido de un intento de asesinato contra una persona de la misma sangre. En el *Egeo*, que mencionamos al hablar de *Medea*, este cambio está igualmente prefigurado como en el *Alejandro* que, con *Las Troyanas*, formaba parte de una trilogía. Y en el *Cresfontes*, es la propia madre Merope la que, como Creusa, quiere matar a su hijo antes de reconocerle. Pertenece a la época tardía la obra *Antíope*, de la que, como de *Hipsipila*, nos han proporcionado restos los hallazgos de papiros. En ella, Anfión y Zeto, los Dióscuros tebanos, por mandato de Dirque, se ven obligados a atar a Antíope, que ha huido de sus malos tratos, a los cuernos de un toro. Pero un pastor reconoce en ella a la madre de los dos jóvenes que en otro tiempo Antíope dio a luz, siendo hijos de Zeus, y que luego abandonó en las montañas.

Más valioso que los paralelismos de motivos con respecto a otros dramas es aquí para nosotros el modo en que se nos describe a los dos hermanos. En ellos se contraponen en forma ejemplar los representantes de dos formas de vida opuestas. Anfión es el gran cantor y tañedor de cítara, al que el poeta hace exhibir sus méritos con una citarodia. Su vida pertenece al arte y a la visión interna del artista. Así se convierte en el sujeto de la θεωρητικὸς βίος, de la *vita contemplativa*, al que se opone en la persona de su hermano, el hombre de acción, el representante de la πρακτικὸς βίος. de la *vita activa*. La forma adecuada para esta tensión era el *agon*, en el que un concepto de la vida podía ser sustituido por otro. Eurípides toca aquí unos problemas que desde entonces jamás han dejado de preocupar al ser humano. En la oposición Anfión-Zeto se refleja uno de los procesos más transcendentales de la historia humana: la lucha del espíritu y la vida. Pero en la obra

corresponde a la escisión de aquello que en otro tiempo constituyó una unidad, la circunstancia de que la reflexión a menudo lleva una vida independiente y, sin servir directamente a la acción, parece como si existiera al lado de ésta, pero separado de ésta. Un ejemplo especialmente significativo de ello es la reflexión pedagógica de Hécuba de que hemos hablado antes en el drama del mismo nombre (592).

Con la obra *Orestes,* el último de los dramas que se nos han conservado, que todavía se escribió en Atenas, se nos da nuevamente una fecha segura de la representación (408). La crítica desfavorable de que ha sido objeto esta obra, forma curioso contraste con el efecto que produjo en la época helenística y en los bizantinos. El reproche de los alejandrinos de que sus caracteres eran totalmente malos, ha encontrado entre los modernos amplia resonancia, y durante mucho tiempo fue inatendida la objeción de Jakob Burckhardt contra esta concepción. Hasta una época reciente no se ha hecho justicia a nuestro poeta.

El drama se inicia con la situación que sigue al matricidio. Ante todo, se trata de la misma depresión de ánimo que el poeta nos muestra en Electra después de haberse cometido el crimen. A una alta hora de la noche, cuando Orestes manda recoger de la pira funeraria los huesos de la madre asesinada, ha surgido de su trastornado corazón la locura que le revela la existencia de los espíritus de la venganza. Ahora, en el sopor producido por el agotamiento, yace acostado en un lecho, junto al cual le está velando Electra. Eurípides ha dibujado aquí el carácter de la joven Electra como un carácter muchísimo más débil que en el del drama del mismo nombre. Solamente dentro de los límites de lo femenino ha tomado esta Electra parte en el crimen (32, 284; en la oración a Agamenón pronuncia 1 236 y no el hemistiquio precedente). Y completamente femenina en el sentido de las más bellas figuras femeninas de Eurípides aparece ahora en el momento en que con toda abnegación atiende a su hermano enfermo. Así vigila el sueño del paciente antes de que entre el coro de mujeres argivas; rodea a su hermano, al despertar, con todo su amor, y a cada nuevo ataque de locura, que por su maestría nos recuerda la descripción de la locura de Heracles, trata de incorporarle en el lecho.

No fue la intención del autor presentar en estas personas, a las

cuales más tarde se asocia Pílades con su amistad inquebrantable, a unos bandidos que, después de un terrible crimen siguen fraguando planes malvados. No hemos de ver en estas personas, como hacen los críticos alejandrinos y muchos críticos modernos, la abyección, sino su desgraciada suerte y la desesperación con que se ven obligadas a luchar por la vida. Las escenas del principio nos indican esto claramente; cualquier otra concepción las pone en contradicción incomprensible con relación a lo que sigue.

Al mismo tiempo, esta pieza nos permite reconocer un extraordinario progreso de la dinámica dramática que en la *Ifigenia en Aulida* encontramos en más alto grado. Ya no se trata de que se lleve hasta el final el conflicto de una sola situación y el único modo de comportarse de las personas, modo de comportarse derivado de tal situación, sino que continuamente cambian las condiciones y a cada momento hay que enfrentarse con ellas con proyectos y con la acción. En este movido juego entre el cambio de la situación externa y las reacciones que ella desencadena en el alma de los personajes, el proceso, a través de una línea que también puede observarse en Sófocles, conduce a una nueva movilidad de lo dramático y con ello nos aproxima al drama moderno.

Ya en el prólogo, hablado por Electra, cae un rayo de esperanza en medio de la desgracia de los dos hermanos. La decisiva asamblea del pueblo de los argivos es inminente y en ella se determinará si los dos culpables de matricidio han de ser condenados a la pena de ser apedreados. Pero Menelao, regresando de la guerra de Troya, ha desembarcado ya en Nauplia, y él comprenderá la acción de Orestes. Porque Agamenón, a quien Orestes vengó al dar muerte a su madre, era hermano de Menelao. En medio de las sombras de la noche, Helena ha precedido a su esposa y ha entrado en Argos. Tiene motivos para evitar la luz del día, y después del prólogo pronunciado por Electra, el poeta desarrolla magistralmente en una breve escena, antes de la entrada del coro el carácter de la coqueta egoísta en una amabilidad fríamente calculada. Los rasgos de caracterización indirecta, por ejemplo, en el hecho de que Helena, al tener que hacer para Clitemnestra unas ofrendas de cabello, corta tan sólo, precavidamente, las puntas de un rizo, vuelven a indicarnos la creciente diferenciación y refinamiento de los medios de expresión dramática.

En Menelao, que debe aparecer como salvador, encontramos la figura más deplorable de la pieza. Constituye una extraña falta de juicio, cuando Aristóteles (*Poét.* 1 454a) llama al Menelao de este drama un modelo de carácter mal trazado sin necesidad de ello.

Tan necesaria es esta caracterización de Menelao que, por lo demás, se encuentra en la línea de descripción despectiva del modo de ser de los espartanos, que solamente a base de ella puede comprenderse la psicología de este drama. La cuestión de la obra esquílea acerca del sentido y de la naturaleza de la maldición del linaje, ha pasado aquí completamente a segundo término. Orestes ha quedado abrumado por el peso de su acción, y mientras permanece a solas con su conciencia, tal acción se le antoja antinatural e intolerable. Pero luego el mundo exterior envía su triste representante. Menelao manifiesta primeramente compasión, pero cuando interviene con ciego odio Tindáreo, el padre de la difunda Clitemnestra, retrocede cobardemente, y sabemos que detrás de sus evasivas palabras, se encuentra la intención de abandonar a los dos hermanos a su propia suerte. En esta oposición se enciende del ansia de vivir de Orestes, al que el comienzo de la obra nos presenta en el más profundo estado de agotamiento. Su propia acción, que no podía justificar delante de sí mismo, la defiende ahora ante tales antagonistas. El doble significado de esta acción, que al mismo tiempo era necesidad y crimen, aportaba a la pieza central de la trilogía esquílea, la antinomia trágicamente terrible. Es significativo que en Eurípides esta antinomia se convierta en una ilación de base psicológica.

A base de la dinámica interna de estas escenas debemos comprender la lucha que a continuación han de librar los atribulados hermanos. Se presenta Pílades, comparte voluntariamente su desgracia y despierta una nueva esperanza: Orestes debe comparecer ante la decisiva asamblea del pueblo. Pero pronto nos enteramos por el mensajero de que ha sido malo su resultado. Solamente interviene en favor de los dos hermanos el hombre sencillo del campo, del que hemos hablado al tratar de la obra *Electra*. Precisamente la descripción de su aparición y la descripción de la asamblea del pueblo nos indican hasta qué grado aquí ya no es un motivo principal el modo de enjuiciar el matricidio. La antipatía y el partidismo pronuncian aquí contra Orestes y Electra la sentencia de muerte, a la que Orestes sólo puede arrancar la atenuación de que su ejecución sea dejada a la elección de los sentenciados.

Ahora la actitud heroica con que se enfrentan a la muerte reúne a los tres en una última despedida, pero nuevamente es más fuerte el deseo de vivir, y el recuerdo del triste papel desempeñado por Menelao (1 056) forma la base psicológica para la maduración de un nuevo plan. Hay que dar muerte a Helena. De este modo, alcanzará a Menelao una merecida venganza y el pueblo de Argos

será llevado hacia una actitud menos rígida a causa de la muerte de aquella mujer aborrecida. Si fracasa el plan, el palacio se convertirá en la hoguera para los dos hermanos, irremisiblemente perdidos. Para el caso en que el plan tenga éxito, Hermione, hija de Helena y de Menelao, servirá de rehén contra la venganza que éste quisiera tomarse. El plan parece tener éxito, Hermione cae en la red, y un esclavo frigio, que sale precipitadamente del palacio, canta en apresurados ritmos, en los cuales se refleja la perturbación que en el ánimo del cobarde bárbaro ha producido el golpe homicida que se está fraguando en la casa. Pero nuevamente salen las cosas contrariamente a lo que esperábamos. Helena, en el último instante, es arrebatada en forma misteriosa. Y nuevamente se desarrolla otro plan. Hermione se encuentra en poder de los tres. Amenazando a Menelao con la muerte de su hija, se le obligará a que preste valiosa ayuda. Por segunda vez el atentado contra una criatura indefensa es lo que ha de traer la salvación, y con mayor intensidad todavía que en el caso de Helena, nos sentimos indignados ante el peligro que corre la inocente Hermione. No se puede negar el defecto ético del proceso. Para comprender al poeta, no podemos olvidar la necesidad que le indujo, ni tampoco el deplorable carácter de aquel contra el cual va dirigida la intriga.

En la azotea del palacio, Orestes retiene a Hermione bajo su espada y están preparadas unas antorchas para reducir el palacio a cenizas. En vano se agita Menelao ante la cerrada puerta; tiene que sacrificar a su hija o ceder. En este lugar es difícil imaginar la continuación de la acción. El hombre débil que es Menelao, según nos lo presenta este drama, dejará morir a su hija y que el palacio sea incendiado, antes que ceder. Pero si cede, no hace falta más que meditar en la consecuencia de que ahora Hermione sea puesta en libertad y Menelao vaya a los argivos a tratar de hacerles cambiar de opinión, para comprender la imposibilidad de tal resultado. Por ello, se indica solamente que Menelao ha cedido (1 617); por otro lado, Orestes, como si hubiera oído imperfectamente su respuesta, manda a Electra y a Pílades que peguen fuego al palacio. Entonces aparece, realmente en un momento oportuno, Apolo, y a su lado Helena, a la que él salvó del palacio y ahora es arrebatada hacia Zeus (1 684; la segunda mitad de 1 631 no es original). Orestes debe ir a expiar su falta a Atenas y luego casarse con Hermione, y Pílades con Electra. Aquí se arreglan los matrimonios algo apresuradamente para llegar a un final feliz.

En el drama *Orestes*, el autor no ha dejado de lograr su efecto, y éste se observa sobre todo en el triple cuadro final, con Menelao

en la orquesta ante el palacio, los tres con Hermione en la azotea, con antorchas en las manos, y la aparición del dios en un *theologeion* más elevado. Pero calificar el *Orestes* de mera obra efectista o convertirla en indicio de la decadencia del arte de Eurípides es ir demasiado lejos; este arte vive precisamente en esta pieza de un modo especial, aun cuando no todos sus elementos se fundan para formar una completa armonía.

Cuando Eurípides, todavía en el año de la representación del *Orestes*, fue a Macedonia, fueron con él las musas a las que había consagrado su vida. Es verdad que apenas tenemos que lamentar la pérdida de su *Arquelao*, drama que escribió para obsequiar a su regio anfitrión, pero cuando murió en el extranjero, todavía vencieron en el certamen de Atenas tres de sus tragedias póstumas. Un hijo o un sobrino suyo debió de llevarlas a la escena, pues la noticia no es del todo segura. De estas tres piezas se nos han conservado dos, la *Ifigenia en Aulida* y *Las Bacantes*. Junto con lo que conocemos del perdido *Alcmeón en Corinto*, nos ofrecen un cuadro del último período de actividad literaria del poeta, cuadro que en su riqueza y en la profunda diversidad de sus partes contiene al Eurípides posterior por entero, y nos muestra al propio tiempo a este hombre incansable en un nuevo proceso de su vida. La fuerza de su actividad creadora permaneció inquebrantable hasta su más avanzada ancianidad.

En el *Alcmeón en Corinto*, Eurípides recurre de nuevo al motivo de la anagnórisis, que precisamente desempeña un papel tan importante en los dramas de la época tardía. En esta obra, en las vicisitudes de la casualidad, Alcmeón reconoce a su propia hija, a la que ha comprado como esclava. Casi no nos equivocaremos si pensamos que este drama, por el estilo y la composición, es de la clase de los dramas de anagnórisis que se nos han conservado.

Ifigenia en Aulida es una obra aparte. En ella encontramos aquella nueva conducción de la acción, que con gran dinamismo suprime la situación anterior por medio de la situación nueva; está más marcada aún que en *Orestes* por la psique de los personajes y condicionada por ella. Precisamente si la comparamos con *Las Bacantes*, obra de otra índole, de la misma época, observamos claramente que en ella, en la época más tardía de la actividad literaria del autor, aparece una nueva forma dramática con una gran

relajación psicológica de la antigua estructura. El ser humano, que ya no representa, luchando, un rasgo esencial de su φύσις, hasta la conservación de la vida o hasta la muerte, o que ya no se lanza hacia un objetivo en el ciego movimiento impetuoso de su θυμός, ha encontrado la expresión adecuada en la muitiplicidad de su movimiento psíquico en esta fuerte dinámica de la nueva forma de los dramas de Eurípides.

Resulta extraña en la *Ifigenia en Aulida* la forma del comienzo. En vez del típico parlamento del prólogo, encontramos un diálogo anapéstico entre Agamenón y su anciano criado, e intercalado en él, un parlamento informativo, en yambos, del rey, en la forma que, por lo demás, es usual al comienzo de la pieza. Esta forma presenta tan claramente el sello de los prólogos de Eurípides, y por otra parte, los anapestos son de tal belleza literaria, que ninguna de las dos partes podría negarse que fueran de Eurípides. El estado tradicional del final apoya la suposición de que el poeta no llegó él mismo a la configuración última, y que una mano posterior unió, para la representación, dos bosquejos paralelos del comienzo, prólogo yámbico y diálogo anapéstico. Pero si una de las dos redacciones del prólogo no fuera de Eurípides, podría creerse que ésta es más bien la trimétrica.

La entrada anapéstica no es en modo alguno interesante solamente en el aspecto formal. Es evidente la intención de substituir el árido relato del prólogo por una escena que a partir de la primera palabra nos introduzca en el ambiente psíquico de la obra. También en la *Orestíada* de Esquilo es el prólogo un portador de ambiente psíquico, pero con mucha mayor intensidad la naturaleza, en una forma adecuada a nuestra sensibilidad, se convierte aquí en el marco de la acción. Reina un profundo silencio nocturno, callan las aves y las olas del mar. En medio de esta paz aparece la inquietud de Agamenón, que ha mandado llamar a Clitemnestra con Ifigenia a Áulida, para casar a su hija con Aquiles, pero en realidad para sacrificarla en el altar de Artemisa, que con vientos contrarios retiene la flota. Pero ahora, en medio del silencio de la noche, en el alma de Agamenón se desencadena una grave lucha entre el padre y el general. El anciano le ha visto escribir una carta, luego volver a romper el sello y tachar lo escrito. Oímos decir que Agamenón luchó consigo mismo pensando si, por medio de un mensajero, impedirá en el último instante la siniestra travesía y que está firmemente decidido a ello. El anciano se pone en camino con la carta, pero por el canto del coro de mujeres calcídicas cuya curiosidad les hace examinar el ejército y la flota, nos enteramos

de un cambio de la situación que frustra la última decisión de Agamenón. Menelao ha cogido al viejo, le ha arrebatado la carta y la lee. Se llega a una escena de disputa entre los hermanos, en la que ninguno escatima los reproches. Menelao trata de apelar a la ambición militar de su hermano, que ahora vacila ante el necesario sacrificio, y Agamenón le opone lo absurdo de un sacrificio que ha de servir para recobrar una mujer como Helena.

Entretanto, las cosas siguen su curso; un mensajero anuncia que Clitemnestra se acerca con su hija al campamento. Su relato provoca una escena que nos indica una nueva movilidad del drama y desde el punto de vista psíquico nos lleva a un cambio completo de la situación. Agamenón prorrumpe en exclamaciones de vehemente dolor, lamentándose de que de tal modo haya caído en las garras de la Ananke. Pero su dolor penetra el alma del hermano, y en cambio repentino, pero no inmotivado, rechaza ahora Menelao el cruel sacrificio y generosamente le da la razón a Agamenón. Pero aunque éste ve ahora aparentemente expedito el camino de la salvación de su hija, sabe en seguida que no puede recorrerlo. Ulises logrará por medio de la asamblea del ejército obligar a Agamenón a realizar el sacrificio.

Todo lo que en el drama ha sucedido hasta ahora, resulta carente de objeto para el acontecer externo, pero el poeta ha hecho visibles en estas escenas una abundancia de procesos internos que, después de la psique del personaje que quiere incondicionalmente aquello que quiere, nos muestra también ahora los procesos de la exposición dramática incesantemente movida.

Con alegría infantil, Ifigenia, que llega con su madre y el pequeño Orestes, saluda a Agamenón. Éste quisiera enviar rápidamente de nuevo a su mujer a casa, pero ella no quiere faltar a la boda de su hija, y se queda. A un canto coral con una vista anticipada de la futura guerra, sigue una escena que, dentro de la tragedia (pero precisamente de la tragedia euripídea tardía) esboza por primera vez en el teatro antiguo un tipo de comicidad de la situación. Este motivismo ha encontrado su mayor continuación en la literatura de comedia. Clitemnestra saluda a Aquiles con gran cordialidad como al futuro marido de su hija, pero él se muestra esquivo ante ella, sin sospechar lo que ocurre en realidad. Entonces el anciano criado da la explicación, y del dolor de la madre y de la indignación del héroe por haber jugado con su nombre, crece la resistencia contra el proyecto del sacrificio. Clitemnestra multiplica sus ruegos, y en una gran escena demuestra a Agamenón que su secreto ha sido descubierto y que se trata de un plan cruel. Pero hace que

Ifigenia suplique a su padre, y la joven, que se aferra a la vida desesperadamente, trata de ablandar al padre evocándole los más tiernos recuerdos. Pero Agamenón ya no vacila, el objetivo de la guerra se halla por encima de cualquier escrúpulo. Los lamentos de Ifigenia se pierden en el vacío, solamente hay esperanza todavía en Aquiles, y éste mantiene su palabra. Pero su lealtad apenas puede conducir más que al vano sacrificio de su propia vida. El ejército reclama la sangre de Ifigenia, le amenaza con apedrearle y ya se acerca Ulises con un grupo de soldados a los que tiene que someterse.

En esta situación cargada de fuerte emoción, se produce el cambio decisivo desde el alma de Ifigenia. Ha estado lamentándose y mendigando por su vida, cuando la idea de la muerte en sacrificio se ha acercado a su juventud. Su joven vida y el fin. Pero ahora se da cuenta de algo más; todo un ejército tiene puestos sus ojos en ella y de su destino depende la gloria de un pueblo, de su propio pueblo. La imagen de la guerra, que en la primera parte osciló entre la gran empresa panhelénica y los deseos particulares de Menelao, queda ahora fijada intensamente en el primer aspecto. Así, la niña que hace poco temía por su vida, se convierte en la virgen dispuesta al sacrificio, que con libre voluntad se entrega para el nombre y la gloria de su pueblo.

Debemos recordar lo que dijimos acerca del *Filóctetes* sofocleano, para darnos cuenta de cuán nuevos son los caminos que aquí empieza a recorrer Eurípides. La marca del carácter del hombre que le es dado con la φύσις, no es una marca rígida e inmutable, sino que de ella misma se origina, ante la llamada del mundo exterior, la decisiva transformación. Con este concepto de la transformación, que aquí forma una sola vez el motivo central, Eurípides ha preparado el drama moderno en la misma medida que ha relajado el clásico concepto de *physis*. Ciertamente, no halló el aplauso de Aristóteles, el cual (*Poét.* 1 454a) solamente ve dos figuras distintas de Ifigenia, sin reconocer el puente psicológico que las une. En realidad, no estaba dentro del arte de Eurípides poder exponer en sus distintas fases la transición desde una actitud de Ifigenia a otra. El infantil miedo a la muerte y la heroica disposición al sacrificio, se separan como puntos límite de aquello que es posible en un alma.

Ifigenia va valerosamente hacia la muerte, y el coro canta la importancia de su acción para la Hélada. Luego, la tradición se interrumpe. El relato del mensajero, que leemos al final, no procede de Eurípides; en su segunda parte (a partir del verso 1 578),

es probablemente de un bizantino. Un fragmento (en Eliano hist. an. 7, 39) nos permite reconocer todavía como final de la obra la aparición y las palabras de consuelo de Artemis a Clitemnestra con la promesa de que Ifigenia será arrebatada al mundo de los dioses.

El dinamismo de esta obra procede enteramente de las fuerzas del alma humana en su tensión y en sus cambios, y en este sentido el drama traza un límite del desarrollo dentro de la actividad creadora de Eurípides que nos es conocida.

Si las cuestiones relativas a la significación religiosa, relativas a los dioses en general, han pasado completamente a segundo término frente a lo psicológico, en cambio, *Las Bacantes*, drama que colocamos al final de la obra euripídea, nos lleva en medio de esta problemática. A estos contrastes de contenido, corresponde también un contraste formal. *Las Bacantes* presenta una forma rigurosamente ligada y arcaizante. El coro, en estrecha relación con lo que ocurre en la escena, aparece intensamente en primer término; en el gran significado de la medida jónica de la métrica de las canciones se expresa la hierática solemnidad y no hay lugar para la gran aria de los actores. En la esticomitia empleada en abundancia, el vaivén de las palabras de verso en verso ha sido realizado con esmero, junto al trímetro yámbico aparece en lugar movido (604) el tetrámetro yámbico. Y si algunas partes, como el prólogo y el relato del mensajero, ostentan también su marca especial euripídea, la pieza, como conjunto, en la clara realización de la antítesis entre el poder divino y el que niega a los dioses, manifiesta una unidad de estructuración no lograda demasiadas veces en Eurípides, y apresurémonos a añadir, una pura configuración de la oposición trágica como no tiene parangón en la obra tardía de Eurípides.

Las palabras del prólogo las pronuncia Dionisos, que en figura humana lleva hacia Tebas el grupo numeroso de sus ménadas lídicas, para allí, en la patria de su madre Semela, imponer su adoración contra la impiedad y la duda. El coro de mujeres lidias canta al dios su canción que, junto con los dos relatos del mensajero del drama, figuran entre los más grandiosos monumentos del culto dionisíaco que poseemos. Luego vemos a Tiresias, el anciano vidente, que propiamente pertenece a la historia de Edipo, con Cadmo, el abuelo del rey del país, Penteo, que con vestiduras báquicas se dirige a la iniciación. Los dos ancianos se inclinan ante el nuevo culto que ha llevado hacia los montes a las mujeres de la ciudad. Son severamente reprendidos por Penteo, que regresa de un viaje

al extranjero y se encuentra en casa con aquel bullicio báquico.

La escena de los dos ancianos nos hace ver el poder del dios, pero para Penteo debe ser una advertencia, la primera que se le hace en el drama, que quedará sin efecto como las siguientes. Dionisos es llevado ante él en figura del profeta del nuevo culto, encadenado, y por orden suya es encerrado en un establo. Después de un largo canto del coro, se produce el milagro de la liberación. La tierra emite un ruido ensordecedor, las columnas del palacio se bambolean, de la tumba de Semela brotan llamaradas, y con todas las señales de una epifanía divina vuelve el prisionero a la libertad que gozaba entre los suyos. Surge una nueva lucha con Penteo, y entonces llega de las montañas un mensajero. Trae el primero de los dos relatos del drama que entre todas las obras de arte épicas de los relatos de mensajeros euripídeo figuran en primer lugar.

Por la mañana temprano, el pastor ha llevado sus vacas a los pastos, y de pronto, arriba en el bosque ve tres grupos de ménadas, dirigidas por las tres hijas de Cadmo: Agave, la madre de Penteo, Autonoe e Ino. En un sueño profundo y casto, han encontrado su lecho en la naturaleza, y al despertarlas los mugidos de las vacas, comienzan una actividad maravillosa. Al golpear con el tirso, hacen manar agua de las peñas, del suelo brota el vino, se les ofrece miel y leche en abundancia. En su "Origen de la tragedia", Nietzsche comprendió al poeta: "Bajo el hechizo de lo dionisíaco, no solamente vuelven a estrecharse los vínculos entre los seres humanos. También la naturaleza enajenada, hostil y sojuzgada, vuelve a celebrar su fiesta de reconciliación con el hijo pródigo, el ser humano. Voluntariamente entrega la tierra sus dones, y se acercan pacíficamente las fieras de las peñas y del desierto". Los corcitos y los lobeznos son cogidos, en nuestro pasaje, en brazos por las ménadas, que son madres jóvenes. Y cuando ellas invocan al dios y danzan en su honor, el monte y los animales, en misteriosa simpatía de la naturaleza, toman parte en su júbilo.

Instigados por un hombre fanfarrón que ha venido de la ciudad, los pastores quieren coger a las mujeres, pero éstas se arrojan sobre los rebaños, destrozan a los animales más vigorosos, hacen huir a los pastores y entran, saqueándolo todo y poniendo en fuga a los hombres, en las aldeas del pie de la montaña. El poeta que hace hablar a este mensajero ha comprendido uno de los más profundos misterios de la religión dionisíaca: aquella polaridad, en la que la pura inocencia y la alegría natural se hallan unidas con el furor elemental en el mismo culto al dios. Mas para Penteo,

el relato del mensajero debe significar al mismo tiempo justificación de las ménadas ante los reproches de inmoralidad y una advertencia al mismo tiempo. Ambas cosas manifiesta el mensajero (686, 769), pero ambas cosas encuentran oídos sordos. Ahora está Penteo maduro para su perdición. Fácilmente sucumbe al engaño de Dionisos, que le induce a ir a espiar a las ménadas en el monte. Con vestidos mujeriles de bacante, en extraña confusión de los sentidos y en una patológica sensación de fuerza extraordinaria, en la que quiere llevar sobre sus hombros el Citerón, se dirige con Dionisos hacia las montañas.

Nuevamente un mensajero habla de la salida de la expedición, y nuevamente presenciamos la obra de las ménadas en la duplicidad condicionada por la polaridad del culto. Con unas cuantas pinceladas nos presenta el autor el cuadro de un alto valle, cruzado por un riachuelo, rodeado de montes, que a nuestra moderna sensibilidad resulta tan próximo desde el punto de vista de la naturaleza como el comienzo del drama de *Ifigenia* o como el canto coral que se nos ha conservado del *Faetón* con la descripción de la mañana. Pacífica como la naturaleza es la obra de las ménadas. Arreglan sus ropas o cantan una canción al dios. Dionisos ha puesto a Penteo en la copa de un abeto, y luego lo ha escondido a las miradas de los seres humanos. Pero desde el cielo resuena su llamada, que dirige a las ménadas contra el desdichado Éste, que quería llevar sobre sus hombros el Citerón, es precipitado ahora contra el suelo junto con el árbol por las fuerzas sobrehumanas de las mujeres, y en salvaje furor es despedazado por ellas. En horrible triunfo aparece en escena Agave. Trae ensartada en el tirso la cabeza de su hijo, y alaba la suerte que ha tenido en la caza, al atrapar al león. Cadmo, haciéndola mirar hacia el claro cielo, consigue que Agave recobre su conciencia, y se ve obligada a reconocer qué es lo que lleva en el tirso. Dionisos ha puesto fin triunfal a la pieza. La parte ha sido destruida en la tradición, pero todavía podemos reconocer que el dios asignó un duro destino en el extranjero a Cadmo y a sus hijas.

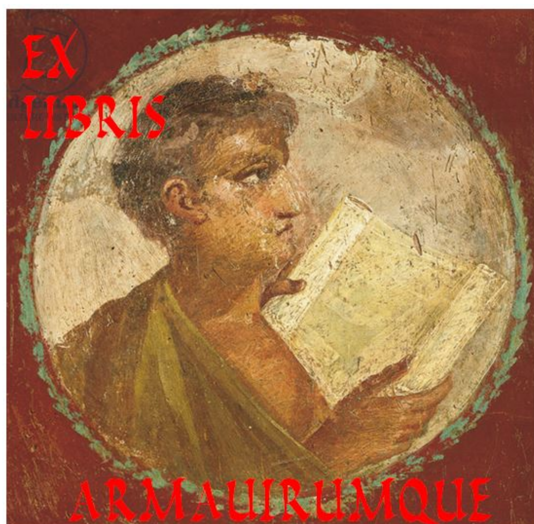
Esta pieza, que figura al fin de la obra creadora de Eurípides, plantea un difícil problema. Continuamente, en el espíritu de la sofística, el poeta combatió a los dioses de la fe tradicional. En la última época de su actividad literaria, las cuestiones de esta índole

habían pasado a segundo término, frente a la exposición de la naturaleza del ser humano. Hemos visto cómo iba avanzando cada vez más el proceso de secularización de la tragedia, y he aquí que en una de las últimas tragedias aparece Dionisos en el centro espiritual del drama que en otro tiempo se originó de su culto. Comprendemos muy bien que Esquilo tratara en dos tetralogías tales mitos de oposición a base del ciclo de temas dionisíacos: la leyenda del rey tracio Licurgo y nuestro mito de Penteo. Pero ¿cuál es la relación de Eurípides frente a su tema? La tan debatida cuestión fue contestada conforme al temperamento personal, y en ello resultaron dos opiniones límite: o bien el poeta, fiel a su origen intelectual, quiso poner también aquí en la picota el absurdo de la tradición, de suerte que pudiera colocarse como lema del drama: "Absurdo, has vencido", o bien se veía en *Las Bacantes* un testimonio de la conversión que condujo a Eurípides a la fe religiosa de su pueblo, una palinodia en la que se retractó de su rebelión contra la tradición religiosa.

Si en esta exposición no resultó inútil el intento de mostrar continuamente las antinomias que recorren la obra del poeta, no hace falta decir que el simplicismo de cada una de las dos opiniones citadas es incapaz de abarcar a Eurípides. Ante todo, no se trata de uno de los dioses olímpicos de sello homérico cuyo triunfo tenga por misión mostrarnos esta tragedia. En el primer capítulo ya dijimos que la antigua epopeya no podía o no quería saber gran cosa de Dionisos; no fueron sus poetas quienes lo llevaron al corazón de los hombres, sino que con poderoso movimiento su culto arrastró directamente al pueblo a las maravillas del éxtasis. Y este dios y sus misteriosas fiestas pudo conocerlos Eurípides en el norte de Macedonia más directamente y en forma más originaria de lo que habría sido posible en la Hélada civilizada. Ciertamente este Baco es en su venganza desmedido e injusto contra Cadmo, pero también es el que trae la última bienaventuranza a los seres humanos, los eleva de sus miserias y los conduce hacia la reconciliada naturaleza. El poeta no quiso efectuar una protesta racionalista, sino que esta tragedia nació para él de una profunda experiencia de la religión de Dionisos en su misteriosa polaridad de compulsión y liberación, de satisfecho retorno a la naturaleza y de violento espumear de misteriosas energías vitales, de la suprema felicidad y la más terrible miseria. Y si hay alguna de las piezas de Eurípides que sea una tragedia en el sentido más riguroso de la palabra, es ésta de que estamos hablando. Aquí la voluntad humana, que en Penteo no es innoble, pero sí arrogante, tiene su

opositor grandiosamente configurado, y en esta tensión se enciende el trágico conflicto del drama, que Goethe ha calificado como el más bello de Eurípides.

Eurípides no fue nunca ateo; siempre hemos reconocido que buscaba lo divino, y en ninguna parte de una manera tan evidente como en la oración de Hécuba en *Las Troyanas*. Aquí, en lo dionisíaco, quizá su mente quedó liberada de una búsqueda infructuosa. ¿Quién se atrevería a decir por cuánto tiempo? Pero en las canciones escuchamos unas palabras que al rechazar lo σοφόν, renuncian al programa de la sofística (395) y alaban la paz de la fe. Existe la posibilidad de que el poeta en esta segunda canción programática de la pieza haga decir al coro cosas que él mismo no aprueba. Pero ¿quién no reconocerá en el βραχὺς αἰών (397) toda la fuerza directa de lo personal? El poeta se encuentra al final de una vida larga, y sin embargo, tan breve, y al mirar hacia atrás, le parece como si el resultado de tantas cavilaciones fuera exiguo en comparación con los esfuerzos realizados. Tan exiguo, que no sabe a qué atenerse acerca del sentido de esta inacabable búsqueda, y por ello llega a rechazarla. Comprendemos esta actitud del anciano, pero apenas fue algo más que esto, que una actitud propia de anciano. El apasionamiento de su actividad de búsqueda y de investigación procedía enteramente de su naturaleza, de la misma profundidad de la que salieron aquellas obras maestras del teatro trágico que han transmitido su nombre de siglo en siglo.



5

La tragedia de la época posclásica

En el cuadro de la actividad creadora de Eurípides surgen continuamente rasgos que indican un nuevo desarrollo. Irrumpen nuevas ideas de la época, el hombre entra en nuevas relaciones con respecto al mundo que le rodea, y en conexión con ello vemos desarrollarse una nueva forma interna del drama. Pero no podemos seguir el desarrollo más allá de Eurípides. Más aún: debemos preguntarnos si resultaría realmente visible un desarrollo fecundo, si la tradición nos hubiera transmitido mucho de la literatura trágica del siglo IV. Poseemos una sola tragedia de esa época, *El Reso,* que figuraba entre las piezas de Eurípides, porque también este autor había escrito un drama de este nombre. Ya los críticos de la antigüedad negaron que esta obra fuese de Eurípides. Se trata de una dramatización del episodio narrado en el Canto X de la *Ilíada,* acerca de la salida de exploración de Ulises y Diomedes, del asesinato del contraespía Dolon y del rey de Tracia, Reso, que con sus soldados había acudido a socorrer a los troyanos.

Lo que más nos interesa de esta pieza es lo lírico, pero de la misma manera que en ello se observa por doquier la tradición, así también el canto matutino del centinela (546) está inspirado en un canto del *Faetón* de Eurípides. En esta obra podemos observar cómo se ha desarrollado cierta seguridad en el uso de los elementos técnicos. La acción se desarrolla de un modo fluido, y el aparato de lo divino se emplea hábilmente, una vez incluso para cubrir, durante la ausencia del coro de guerreros troyanos que no puede ver a Ulises y Diomedes, un lapso de tiempo mediante un diálogo entre Atenea y Alejandro. Pero en ninguna parte vol-

vemos a encontrar vida independiente. Pero detrás de estos personajes no se encuentran los problemas acerca del sentido de su destino, ni se expone en ellos en forma válida la naturaleza humana. Comparados con las grandes figuras modélicas de Sófocles y de los dramas magistrales de Eurípides, movidos por las irracionales potencias de la pasión, se trata de marionetas que aquí representan en forma dramática una parte de la epopeya.

Ciertamente, no podemos simplemente tomar la obra de *Reso*, cuya cronología, por lo demás, no puede substraerse a las dudas, como representante de la tragedia posterior, y hemos de ser precavidos al juzgar lo que se ha perdido. Lo que podemos afirmar es que la producción trágica fue extraordinariamente abundante incluso en el siglo IV. Nos han sido transmitidos muchos nombres de autores y de obras, y hay que decir que entre los temas tratados hay algunos que no conocemos, debido al gran número de los títulos de tragedias atestiguados para el siglo V. El hecho de que ahora vemos dramatizados algunos mitos como el de Adonis o de Ciniras, que se encuentran fuera del acervo de mitos de la tragedia clásica, indica la existencia de diversas corrientes dentro de la literatura helenística. El tema de Adonis encontró en Dionisio, tirano de Siracusa, el primer refundidor de que tenemos noticia. También se echó mano de vez en cuando de temas históricos. Un Mosquión, que recientemente se ha tratado de situar en el siglo III, sin que ello sea seguro, trató en sus *Fereos* el fin del tirano Alejandro de Feras y en su *Temístocles* dramatizó el grandioso pasado helénico. El rey Mausolo de Caria, cuyo nombre perdura a través de los tiempos gracias a su monumento funerario, fue convertido por Teodectes en protagonista de una tragedia.

La tragedia de esa época cesó simplemente de ser la tragedia ática que había sido en las épocas de florecimiento. Probablemente no tenemos motivos para dudar de que Atenas llevaba todavía la batuta tanto en la producción como en la determinación de los modelos. Por otra parte, ya Esquilo y Eurípides habían hecho representar tragedias fuera de su patria, en las cortes de soberanos extranjeros. Pero el siglo IV es la época de aquella difusión de la tragedia por el mundo de cultura helenística que luego encuentra su perfección en el helenismo, en el marco del gran imperio. Cada vez más, incluso en pequeñas localidades, el teatro se convierte en uno de los focos de esa cultura, siendo el otro foco, no menos importante, el gimnasio. Las compañías de actores ambulantes alcanzan cada vez mayor importancia en su misión de procurar representaciones de obras trágicas al mundo de habla griega. Pero

más importante que estos fenómenos externos para comprender esta separación del drama trágico del suelo en el que en otro tiempo se desarrolló exuberante, es otra consideración: al igual que la incomparable comedia de Aristófanes, así también la tragedia era una planta que nació de la *polis* ática. Con ella floreció a partir de unos modestos comienzos y reflejó la solemne seriedad de sus grandes años, de la misma manera que posteriormente reflejó la crisis espiritual que precedió a una nueva época. El fin de la antigua polis fue en el fondo también el fin de la tragedia clásica, aun cuando siguiera cultivándose durante mucho tiempo la forma.

Podemos imaginar para esa época el desarrollo de la tragedia continuándose en distintas direcciones. Seguramente se produjo una mayor retorización del lenguaje, como el creciente influjo de la música moderna, producido por el nuevo ditirambo. Pero sobre todo, el progreso de la refinada exposición psicológica, según nos permite reconocer Eurípides, debió determinar la forma interna de la obra de arte trágica de esa época y de este modo apartarse cada vez más de aquellos problemas de la existencia humana que en el drama clásico habían adquirido su figura.

Todo ello no pasa de ser conjeturas, y hemos de pensar que el desarrollo de esa época debió de poseer un número de fases mucho mayor de lo que podemos sospechar. Sin embargo, conocemos algunos indicios que nos hablan de la fuerza interna de las obras anteriores. Para el año 386 tenemos por primera vez el testimonio de haberse representado de nuevo una antigua tragedia de la época de esplendor, y las inscripciones nos dicen que poco después de mediado el siglo convirtióse esto en costumbre. Por lo tanto, ya entonces se consideraba la tragedia del siglo v como clásica en el sentido de un modelo que ya no podía ser igualado. Pero es especialmente significativo el progreso en la dirección escénica. Eurípides nos permite ya advertir claramente el esfuerzo encaminado a conseguir impresionantes cuadros escénicos. No tenemos sino que recordar las escenas primeras, que nos muestran a unos suplicantes junto a un altar, o la triple escena final del *Orestes* con Menelao ante el palacio, el grupo alrededor de Orestes en la azotea y Apolo con Helena en un *theologeion* que hemos de imaginar situado a mayor altura. Pero constituye un paso importante más allá de todo esto, cuando leemos en el escolio al verso 57 de este drama, que un posterior director escénico, al comienzo de la obra *Helena,* mandó que entrara en el palacio un grupo silencioso de soldados cargados con el botín de la guerra de Troya. Aquí, la direc-

ción escénica ya no se emplea para aclarar las palabras del autor, que es, tanto hoy como antes, su única misión, sino que, más allá de esto, lleva su propia vida independiente. No podemos decir el nombre ni la fecha de ese director escénico, pero esas y otras noticias análogas nos indican el curso que tomó el desarrollo.

La labor de los actores adquirió aún mayor importancia que la dirección escénica. A esto puede aplicarse lo que H. Bulle ha expresado bellamente. "El enemigo más antiguo y más peligroso del autor dramático fue y ha sido siempre el actor." Aquella unidad que unía en una sola persona a autor, actor, director escénico y escenógrafo, fue rota antes por parte de los actores, y de ello hemos tratado al hablar de Sófocles, mientras que, por lo demás, esta unidad se conservó en lo esencial en la tragedia clásica. Ya a fines del siglo V encontramos que se discute vivamente la oposición de los distintos estilos de interpretación. Una escuela rigurosa, que sigue la tradición esquílea, se enfrenta a otra más moderna que trata de conseguir su efecto con la máxima exageración. Pero a su vez desencadena aquella reacción que hace que los actores del siglo IV busquen sobre todo la naturalidad. Se elogiaba a un tal Teodoro porque su voz parecía la de una persona real, y no la de una persona que estuviera actuando en el teatro. Con el arte de su representación fue capaz de conmover de tal modo al tirano Alejandro de Feras, que tenía fama de persona cruel, que tuvo que disimular para que los ciudadanos no se dieran cuenta de que lloraba (Eliano, var. hist. 14, 40). Todavía seguían siendo representados por hombres los papeles femeninos, y precisamente en ellos llegó a ser maestro consumado Teodoro. En un papel de mujer, en el de la Electra del drama de Sófocles, otro famoso actor trágico del siglo IV, Polo, llevó a escena la urna con las cenizas de su hijo recientemente fallecido, para dejar fluir su propio dolor en la representación de la gran escena de *Electra* (Gelio, Noc. Att. 6, 5). Con el divismo aparecieron ahora los correspondientes sueldos: los soberanos que querían representaciones de gran estilo, no escatimaban los medios, y luego las distintas comunidades no querían ser menos. Una inscripción del Hereón de Samos habla de un actor cuyos honorarios en un festival fueron tan elevados, que por una parte de ellos tuvo que conceder un crédito a los samios. Estas cosas constituyen fenómenos concomitantes de la decadencia del arte elevado y verdadero, y es un hecho que da que pensar la declaración que hace Aristóteles (rhet. 1403 b) al decir que ahora se daba mayor importancia a los actores que a los autores.

El mismo Aristóteles es nuestra fuente de información para el tercero de los fenómenos que aquí hemos de mencionar. Frente al gran público que pertenece al actor, se encuentra ahora el individuo que goza de la tragedia leyéndola directamente. Y así nos enteramos (rhet. 1 413 b) de que aquellas piezas que están destinadas a la representación van acompañadas de otras que sobre todo son aptas para ser leídas. También en esto vemos que se abandona la unidad de aquella literatura de la tragedia clásica, que servía exclusivamente para las fiestas dionisíacas de la ciudad, por más que posteriormente quedaran preservadas del olvido mediante la forma de libro.

No menos vasta que en el siglo IV fue la producción de tragedias dentro de la creación literaria del siglo III. Y no menos exiguo es también lo que sabemos para esa época. Sin embargo, conocemos algunos nombres de ese período, y sabemos incluso que a siete de estos trágicos se les unió para formar una pléyade alejandrina. Más tarde nos ocuparemos brevemente de algunos nombres de esta séptuple constelación, cuyo brillo pronto se apagó.

Todo lo que antes dijimos acerca de las direcciones de desarrollo conocibles y supuestas de la tragedia en el siglo IV, puede aplicarse asimismo a la época helenística. Sus autores buscan conscientemente asuntos lejanos, y por ello no puede ser una casualidad el que una gran parte de los títulos que se han conservado se refiera a temas que se nos antojan nuevos para la tragedia. También el mito de Adonis, que Dionisio, tirano de Siracusa, había refundido dramáticamente, reaparece en la tragedia helenística, y también en ésta encuentra el interés de un soberano dedicado a la literatura; Tolomeo Filopátor escribió también un *Adonis* como Fílico, uno de la Pléyade trágica antes mencionada. Y nuevamente observamos que de vez en cuando recurren los autores al drama histórico: junto a un *Temístocles* de Fílico aparece un drama de Casandra de aquel Licofrón del que en seguida volveremos a hacer mención. También para la retorización del lenguaje y la sutilización del dibujo psicológico siguen nuestras conjeturas la misma dirección que para la tragedia del siglo IV. Pero no pasa ello de meras conjeturas, y nuevamente hemos de pensar que la mala voluntad de la tradición nos impide probablemente conocer muchas diferencias en detalle. Es verdad que dos obras conservadas íntegramente o en gran parte se nos ofrecen como representantes de la tragedia helenística, pero lo que nos enseñan es en un caso como si nada, y en otro, muy poco.

De Licofrón, probablemente el autor más conocido de la Plé-

yade, poseemos una obra, *Alejandra,* que figura entre los fenómenos más extraños, pero no más agradables, de la literatura griega. En una interminable sucesión de palabras enigmáticas, la profetisa troyana de hechos infaustos, Casandra, se entrega a predicciones que se extienden por vastos períodos de tiempo. La expresión es intencionadamente tan alambicada que se requiere una enorme cantidad de erudición para desentrañar de tanto embrollo el verdadero sentido. Tal obra monstruosa no merece el nombre de tragedia, por más que en ocasiones se la haya llamado así. La acción, sin la cual es inconcebible un drama, brilla aquí totalmente por su ausencia. No nos interesa aquí la cuestión de con qué nombre puede designarse la obra *Alejandra* (apenas se la puede llamar yambo). En cuanto a la tragedia helenística, esa obra no nos enseña nada.

Más bien puede afirmarse esto, aunque con muchas restricciones, de la dramatización a la que un judío llamado Ezequiel sometió en el siglo II antes de J. C. las partes del Antiguo Testamento que se refieren al éxodo de los judíos de Egipto. Eusebio, en su *Praeparatio Evangelica,* nos ha conservado gran parte de este drama de Moisés, titulado *Exagoge.* Desde el punto de vista literario, esa *Exagoge* es un producto muy menguado; el lenguaje, a pesar de todos los elementos tomados a la dicción trágica, muy raras veces presenta vigor y movimiento, y la dramatización del relato bíblico es muy primitiva. Esto no queda modificado por la introducción, muy hábil e interesante, del motivo del sueño, ni tampoco por el hecho de que ocasionalmente se llena el número de personas ofrecido por el modelo. Desde el punto de vista técnico es notable el cambio de escena, efectuado dos veces, que nos permite observar los fragmentos que poseemos, y la reunión de distintos períodos de tiempo en esta pieza. Se advierte claramente la división de la acción en actos. Hemos de suponer que fueron cinco, porque en el *Ars poetica* de Horacio, que nos ofrece la cristalización de las teorías helenísticas, encontramos aquella división del drama en cinco actos (189), muy distante de la tragedia clásica. Acerca del papel es tan poca cosa lo que deducimos de los restos de la *Exagoge,* que ni siquiera nos permiten saber si existía en la tragedia helenística. Sin embargo, su conservación en todos los períodos de la tragedia romana, así como el hecho de que se le tenga en cuenta en la preceptiva literaria de Horacio, indica en cierto modo que la desaparición del coro en la Comedia Nueva no tuvo paralelismo dentro del desarrollo del drama trágico. En conexión con el afianzamiento de la división en actos, probable-

mente el coro trágico se convirtió cada vez más en un elemento de relleno de los entreactos, como nos indican las tragedias de Séneca. Así, en conjunto, es muy poco lo que Ezequiel nos enseña, y la calidad de sus versos nos impide considerarle como el representante de la tragedia helenística.

También para la tragedia posterior nos han aportado un conocimiento valioso los más recientes hallazgos de papiros. Un fragmento, publicado por E. Lobel (Proc. Brit. Ac. 35, 1 950), nos ofrece 16 versos de una tragedia sobre Giges. La parte conservada, que procede de unas palabras pronunciadas por la reina en la escena de la alcoba, es suficiente para que el contenido de la obra coincida en todos los detalles con el relato de Herodoto. La selección de las palabras hacía pensar en algunos pasajes en una tragedia anterior, y primero se creyó que pudiera tratarse de una obra de Frínico. Si la suposición de que Herodoto hubiera transcrito fielmente una tragedia es en sí bastante inverosímil, nuevas investigaciones han puesto fuera de duda que se trata de una obra cronológicamente tardía. Puede creerse que se escribió a fines del siglo IV o en el siglo III. Es probable que esta dramatización de un fragmento de historia, dramatización tan poco libre, se realizara, como en Ezequiel, sin cambio de escenas.

•

Pueden reconocerse rasgos especiales en el drama satírico de esa época que seguramente tuvo una vida bastante independiente. Al hablar de la teoría alejandrina sobre el origen de la tragedia dijimos que era propio de esa época una gran afición a lo primitivo campestre. Ello guarda relación con el hecho de que ahora se recurriese a la antigua forma del drama satírico. Así, en un epigrama (Anth. Pal. 7, 707) del siglo II, Dioscórides celebra al poeta Sositeo como el resucitador del drama satírico áspero y vigoroso. Sabemos algo acerca de una obra titulada *Dafnis* de este dramaturgo, en la que Heracles da muerte al monstruo Litierses y liberta a Dafnis de su cautiverio. El que éste volviera luego a encontrar a su amada constituía ciertamente un motivo propio de la época.

Hacia otra dirección nos orientan las noticias referentes a dramas satíricos en los que se atacaba por su nombre a personas de la época. Todavía al siglo IV pertenece la obra *Agen*, que fue atribuida a un tal Pitón, según otros, incluso al gran Alejandro, y en la que se hacía burla de Harpalo, que se había separado del rey, y de

algunas damas de vida galante. Y con respecto a la literatura helenística oímos hablar de un *Menedemo de Licofrón*, en el que se hace burla del filósofo. De otro filósofo, de Cleantes, debió de burlarse Sositeo en uno de sus dramas satíricos. Aquí nos vemos obligados a mirar en una dirección completamente distinta de aquella que encontramos en la resurrección del drama antiguo: la mezcla de burla personal indica una aproximación hacia la Comedia Antigua y con ello una combinación de formas literarias que debe considerarse como prueba del agotamiento de su originaria fuerza vital.

Hasta ahora, lo poco que podemos saber acerca del desarrollo posterior del drama trágico lo hemos sacado completamente de su propia historia. Y, sin embargo, para la literatura europea no fue de menor importancia aquella herencia que después de la tragedia del siglo v recibió otro género literario: la Comedia Nueva, que conocemos por los hallazgos de Menandro del año 1905 y por lo que de ella se refleja en la comedia romana de un Plauto o de un Terencio. Ya Sátiro, en su biografía de Eurípides (Ox. pap. 9, número 1 176) afirma lo que cualquier lector advierte inmediatamente: en esta Comedia Nueva viven muchos de los motivos y mucho de la configuración de la tragedia de Eurípides. También aquí hemos de guardarnos de juicios parciales y no podemos dejar de reconocer que en muchas cosas esta nueva comedia es una continuadora de la antigua comedia de un Aristófanes. Pero los motivos tales como los niños abandonados, los reconocimientos de personas y algunas otras cosas determinadas por los caprichos de la Fortuna, los encontramos en exacta correspondencia con las tragedias de Eurípides, y Menandro se complace en aludir ligeramente a tales relaciones. Lo más importante es quizá comprobar que este autor, que durante la segunda mitad del siglo IV reinó en el teatro ateniense, en su arte de dibujar caracteres humanos llevó a la perfección los comienzos que ya Eurípides había manifestado. Por su íntima relación con el culto, la tragedia no pudo desprenderse del ropaje mitológico, cuando este ropaje empezó a obstaculizar su desarrollo. Precisamente de ello, de esta tensión entre la forma y el fondo, hemos tratado de comprender algunos de los rasgos de la obra de Eurípides. Así, muchas de estas novedades sólo encontraron su forma adecuada en el drama burgués, que es como debemos considerar en el fondo la comedia de Menandro. En ella, las personas de la época ya no se envuelven en las vestiduras prescritas por el mito, sino que se mueven en completa libertad y manifiestan aquella naturaleza que es más pequeña e insigni-

ficante que la de las grandes figuras que tenían sus raíces en el mito vivo y en la viviente polis. Y con todo, esa humanidad se nos antoja tan amable en su riqueza y profundidad porque en ella no se ha extinguido, ni siquiera en la época de la desaparición de la antigua grandeza, la luz de la *kharis* ática.

Esta breve descripción del posterior desarrollo contiene al mismo tiempo todos los puntos de partida para la amplia influencia ejercida por el drama antiguo sobre la vida espiritual de Occidente. La tragedia clásica y la helenística fecundaron la literatura romana y en ella produjo aquel drama trágico que a través de Séneca influyó en épocas posteriores. Durante mucho tiempo fue Séneca poco menos que el representante exclusivo de la tragedia para las literaturas nacionales de Europa, hasta que con el conocimiento de los originales griegos se abrió una nueva visión de la antigüedad clásica y se inició una influencia directa de la tragedia griega. Constituye un motivo de orgullo para los alemanes el hecho de que precisamente ellos acogieron cordialmente esta influencia y gracias a ella produjeron obras originales. Platón, en unas hermosas palabras dedicadas a sus helenos, declaró que precisamente en tales procesos es donde mejor se acredita la fuerza de la nacionalidad.

Pero tampoco debe restarse importancia a la influencia que la tragedia de los griegos ejerció a través de la comedia, indirectamente, sobre la literatura alemana, inglesa y francesa. Son solamente algunas indicaciones las que hemos podido ofrecer aquí como conclusión, pero bastante para justificar lo que dijo Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf: "Sin el drama ático, no existiría en modo alguno el drama de todos los europeos que nos es familiar, no importa que la influencia de los griegos se haya ejercido directa o indirectamente".

Volvemos a la idea con la que iniciamos esta exposición. Es extraordinaria la importancia que ha tenido la tragedia helénica para la vida espiritual de los pueblos que recibieron la herencia de la antigüedad clásica. Pero con ello no se agota lo que continuamente nos lleva hacia ella y tampoco queda expresado con esto lo que constituye su grandeza. Aparte de todas sus relaciones con culturas posteriores, no olvidemos aquello que la presente obra ha intentado demostrar; en su íntima relación con la polis, la tragedia griega del siglo v constituye un fenómeno histórico único, y como reflexión del ser humano sobre la problemática de su existencia, es una creación de validez eterna.

Tradición y bibliografía

El siguiente compendio está destinado a informar brevemente sobre la transmisión de los textos antiguos de las tragedias e indicar la bibliografía más importante. La selección de entre el gran número de ediciones y exposiciones existentes resulta bastante difícil. Se ha hecho con el deseo de escoger de una bibliografía muy extensa sobre todo aquellas obras que permiten avanzar rápidamente y que, sin embargo, llegan al fondo de la cuestión. El hecho de que se hayan tomado especialmente en consideración las exposiciones más recientes se relaciona con el planteamiento del problema que hemos indicado en el prólogo y no debe atribuirse a ingratitud hacia aquella investigación más antigua, gracias a la cual fue posible la investigación más moderna. El autor es consciente de que una selección en tan reducido espacio entraña forzosamente mucho de subjetivo. Para la problemática en detalle y la bibliografía especializada remito al lector a mi obra "Die tragische Dichtung der Hellenen", Gottinga 1956, y a mis estudios sobre la tragedia y sus autores aparecidos en 1948 en "Anzeiger für die Altertumswissenschaft".

Historia del texto de las tragedias

Debemos la exposición de la historia de la transmisión del texto de las tragedias a U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, el cual la publicó en el capítulo III de la introducción a su edición de *Heracles*, Berlín 1889, presentándola al mismo tiempo como una porción impresionante de la historia de la cultura. Los cuatro primeros capítulos de este libro

aparecieron en reimpresión inalterada como introducción a la tragedia griega. Ahora puede compararse la correspondiente sección en el artículo de K. ZIEGLER «Tragoedia», en la *Real-Encyklopädie der classischen Altertumswissenschaft,* II serie, 12.° medio tomo, 2067 ss.

La tragedia ática estaba destinada a ser representada durante las fiestas de Dionisos. De su florecimiento en el siglo v hemos de eliminar completamente la idea del drama para ser leído. Sin embargo, ello no era obstáculo para que la tragedia representada fuera también difundida en forma de libro. El testimonio más elocuente de ello lo tenemos en las comedias de Aristófanes, que en el público ateniense presuponen un conocimiento de la literatura trágica tan extenso y profundo que sólo podía conseguirse mediante la difusión en forma de libro. Hemos de imaginar tales libros como rollos de papiro. En el texto las palabras no estaban separadas unas de otras y apenas había signos auxiliares de puntuación. Los cantos corales eran tratados como prosa y no estaban subdivididos según miembros sintácticos o métricos. Para la conservación del texto de las tragedias, los siglos más peligrosos fueron los dos que siguieron al florecimiento de la tragedia ática, o sea la época anterior a la intervención decisiva de la labor de los eruditos alejandrinos. No podemos juzgar en qué medida experimentó modificaciones el texto por la serie de copias que de él se hicieron, pero no hemos de ser demasiado pesimistas en este punto. Más conocido nos es un peligro que amenazaba al texto de las tragedias desde otro lado. Se relaciona con el progreso, descrito en el último capítulo, de la labor de los actores, los cuales se permitían intervenir cada vez con mayor libertad en los textos tradicionales. De ello tenemos testimonios directos, por ejemplo, Quintiliano, que en su *Institutio Oratoria* 10, 1, 66, habla como de una costumbre aprobada por el público, de modificaciones que en Atenas se efectuaron en una tragedia de Esquilo al volver a ser representada. La cuestión acerca de qué pasajes son los que presentan tales intromisiones, resulta extraordinariamente difícil. Ha tratado de ello concienzudamente DENYS L. PAGE en su libro *Actors' Interpolations in Greek Tragedy,* Oxford 1934. Hemos de guardarnos de recurrir precipitadamente a la suposición de interpolaciones debidas a los actores allí donde encuentra algún obstáculo nuestra lógica o nuestra sensibilidad estética. Pero que el texto de las tragedias corría peligro realmente en la época situada entre el clasicismo y la actividad de los eruditos alejandrinos se desprende claramente de la noticia que poseemos acerca de una medida adoptada en contra de ello. Según el Seudo-Plutarco (vita dec. orat. 7), el orador y hombre de Estado Licurgo, en relación con su reforma del teatro (hacia el año 330), mandó realizar y guardar un ejemplar oficial de las piezas de los tres grandes trágicos. Este ejemplar debía ser obligatorio para todas las nuevas representaciones e impedir las modificaciones arbitrarias. No puede decirse que se tratara de cuestiones de crítica que afectaran a cada una de las palabras, sino que sobre todo habían de impedir las interpolaciones en la estructura del conjunto.

Es probable que a los hombres que en tiempos de Tolomeo Filadelfo, en la primera mitad del siglo III, fundaron la gran Biblioteca de Alejandría, no se les escapó la importancia del ejemplar oficial de Atenas. Así, pues, merece crédito en sus rasgos fundamentales la noticia tardía que encontramos en el médico Galeno (siglo II después de J. C.) en su explicación de las epidemias hipocráticas (p. 607 de la edición de *Kühn*). Según esta noticia, Evergetes, el tercer Tolomeo (las relaciones históricas indicarían que más bien se trataba del segundo, de Filadelfo), a base de mucho dinero y de maniobras no del todo limpias, mandó llevar a Alejandría una edición ateniense de los tres grandes trágicos en la que difícilmente podría reconocerse algo que no fuera aquel ejemplar oficial de Licurgo.

Para los eruditos alejandrinos más antiguos carecemos de noticias acerca de trabajos realizados sobre los trágicos, lo cual no excluye ciertamente la posibilidad de que los realizasen. En Aristófanes de Bizancio (hacia 257-180), uno de los directores más importantes de la Biblioteca de Alejandría, encontramos al hombre cuya labor para la transmisión y conservación de las tragedias griegas representa algo decisivo. Aquel trabajo abnegado que al servicio de los grandes divulgadores del genio griego realizó en Homero, en los líricos, en su gran tocayo, nos viene atestiguado explícitamente para el caso de Eurípides. Pero no hay duda de que este trabajo también lo realizó en los otros dos grandes trágicos, y de que el texto que actualmente nos ofrece en la ramificación de manuscritos la base para nuestras ediciones, se remonta a él. Su labor abarcó la determinación de un texto seguro, la división de las partes corales, como la que realizó en las ediciones de los poetas líricos, y la explicación, de la que encontramos todavía vestigios en las notas de los manuscritos.

Después de Aristófanes continuaron los estudios de esta índole. Es poco lo que sabemos de ellos. Cuando hubo pasado el florecimiento de la ciencia alejandrina y con él la época de la creadora actividad de los eruditos, cuando la abundancia de la labor realizada parecía que iba a disminuir, entonces intervino un erudito al que conocemos como contemporáneo de Cicerón y de Augusto. Dídimo de Alejandría no puede compararse por su talento con los grandes alejandrinos, pero el hombre que por su tenaz actividad mereció ser llamado por su época "Entrañas de Bronce" (*χαλκέντερος*), reunió también para los trágicos, en comentarios y en un léxico especial, los resultados esenciales de sus predecesores y los transmitió a la posteridad. Su nombre nos marca un punto a partir del cual el resultado de la labor erudita de Alejandría se transmite a las épocas siguientes.

Cuando nos enteramos de que de las piezas de Sófocles poseía la Biblioteca de Alejandría 123 reconocidas como auténticas, siendo así que nosotros poseemos 7, más los fragmentos de los *Ikhneutai*, podemos comprender, ante esta proporción, cuán exiguo es lo que poseemos, comparado con lo que poseían los alejandrinos. Pero esta diferencia no es resultado de una desaparición casual; probablemente podemos

explicarnos las circunstancias y sobre todo el paso decisivo que condujo a una tan dolorosa disminución del número de obras existentes. Los trágicos fueron haciéndose cada vez más difíciles, las exigencias que planteaban para la comprensión de lenguaje y forma literaria resultaron algo incómodo, y finalmente su lectura pasó a ser objeto de la escuela. Sabemos perfectamente que ello va acompañado de una disminución del vivo interés. La escuela no puede leerlo todo, entonces tienen que hacerse selecciones y aparecer ediciones explicativas, de las que ya no se exige aquello que la seria labor de los eruditos consideraba obligatorio. Los fenómenos de decadencia de esta índole hemos de presuponerlos en relación con la evolución de la cultura antigua sobre todo para el siglo II después de J. C. No podemos dar fechas precisas, pero en todo caso, en el curso de esta evolución sucedió que una edición realizada con fines escolares fue lo que decidió acerca del número de obras dramáticas antiguas que habían de llegar hasta nosotros. Si ahora reflexionamos en el hecho de que entre las piezas conservadas de los grandes trágicos, algunas aisladas como *Los siete contra Tebas, Edipo, Las Fenicias* y además las tres tragedias que tratan el tema de Electra, probablemente estaban destinadas a ser leídas una tras otra para ser comparadas entre sí, no resulta improbable que para los tres autores fuera la voluntad de un solo y mismo hombre la que para su época, y por lo tanto también para nosotros, prescribiera la selección.

Al tratar de Eurípides hablaremos de la particularidad de la transmisión de su texto, pero, aparte de ello, se trató precisamente de aquella selección característica a la que debemos nuestro conocimiento de la tragedia ática. Se conservó a través de la época poco favorable para las musas, entre la clausura de la universidad de Atenas (529) y la aparición de la diligente actividad erudita de Bizancio en el siglo IX. Cuando hombres como Focio y Aretas dedicaron sus cuidados y su celo a los textos, el número de éstos estaba asegurado para siempre. Ahora aparecieron los copistas de la época bizantina. Durante mucho tiempo han sido las víctimas propiciatorias de la ciencia moderna para las corrupciones del texto efectivas y más aún para las precipitadamente supuestas. Constituye un bello resultado de la moderna investigación y también del control que en algunos pasajes nos permiten los papiros con restos de ediciones antiguas, el que actualmente nunca podamos alabar suficientemente ni podamos agradecer bastante la labor concienzuda de tales copistas. Otro es el cuadro que nos ofrece el trabajo de los bizantinos a partir del siglo XIII. Aquí, hombres expertos en filología, tales como Demetrio Triclinio, tuvieron la arrogancia de intervenir en los textos transmitidos y los alteraron arbitrariamente. Se comprende que allí donde la transmisión de cada uno de los manuscritos, como en Esquilo y Sófocles, se remonta a una época considerablemente anterior a todo esto, sea mucho mayor nuestra posibilidad de llegar de nuevo al texto de los alejandrinos. Fuentes de errores en el largo camino de la tradición antes y después de Alejandría las hubo en número considerable. No podemos aquí profundizar en una labor que en detalle

corresponde a la ciencia, pero en conjunto puede decirse que el conocimiento progresivo ha aumentado considerablemente la confianza en la bondad de nuestra transmisión.

Desde Bizancio llegaron los textos al Occidente por un camino que a veces podemos seguir todavía con detalle. Ejemplos de este movimiento trascendental se han citado al hablar de Esquilo y de Sófocles. Así, los grandes trágicos de la antigüedad helénica convirtiéronse en acervo común de la cultura europea; así se hizo posible aquella influencia a lo ancho y a lo hondo de que hemos hablado en las explicaciones acerca de la tragedia de la época posclásica. Los datos particulares sobre la transmisión manuscrita se indican al hablar de cada uno de los trágicos, con las necesarias restricciones.

El problema de lo trágico

Los datos bibliográficos algo más abundantes sobre este capítulo nos hacen ver lo animado de esta discusión. Citamos sobre todo obras relacionadas con la problemática desarrollada en la sección inicial de este libro.

M. SCHELER, *Über das Tragische* (Sobre lo trágico). *Die Weissen Blätter,* 1914, 758. (*Abhandlungen und Aufsätze* 1, Leipzig, 275).

J. VOLKELT, *Ästhetik des Tragischen* (Estética de lo trágico), 4.ª edición. Munich 1923.

P. FRIEDLÄNDER, *Die griechische Tragödie und das Tragische* (La tragedia griega y lo trágico). *Die Antike* 1, 1925, 8.

J. GEFFCKEN, *Der Begriff des Tragischen in der Antike* (El concepto de lo trágico en la antigüedad). Vortr. Bibl. Warburg 1927-1928. Berlín 1930, 89.

O. WALZEL, *Vom Wesen des Tragischen* (De la naturaleza de lo trágico). Euphorion 34, 1933, 1.

TH. HAECKER, *Schöpfer und Schöpfung* (Creador y creación). Leipzig 1934.

J. BERNHARDT, *De profundis,* 2.ª ed. Leipzig 1939 (141. *Des Mensch in der tragiscehn Welt* [El hombre en el mundo trágico].)

M. KOMMERELL, *Lessing und Aristoteles.* Francfort del Meno, 1940.

J. SELLMAIR, *Del Mensch in der Tragik* (El hombre en lo trágico). 2.ª ed. Krailing, Munich 1941.

F. SENGLE, *Vom Absoluten in der Tragödie* (De lo Absoluto en la tragedia). Dtsch. Vierteljahrsschr. 20, 1942, 265.

E. STAIGER, *Kleists Bettelweib von Locarno.* Dtsch. Vierteljahrsschr. 20, 1942, I; *Grundbegriffe der Poetik.* Zurich 1946.

A. PFEIFFER, *Ursprung und Gestalt des Dramas* (Origen y estructura del drama). Berlín 1943.

W. RASCH, *Tragik und Tragödie.* Dtsch. Vierteljahrsschr. 21, 1943, 287.

A. WEBER, *Das Tragische und die Geschichte* (Lo trágico y la historia). Hamburgo 1943.

H. BOGNER, *Der tragische Gegensatz* (El conflicto trágico). Heidelberg 1947 (cf. Gnomon 21, 1949, 211).

K. JASPERS, *Von der Wahrheit* (Sobre la Verdad). Munich 1947 (La sección acerca de lo trágico también independiente, Munich 1952).

H. J. BADEN, *Das Tragische.* 2.ª ed. Berlín 1948.

B. VON WIESE, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel.* Hamburgo 1948.

G. NEBEL, *Weltangst und Götterzorn* (Angustia cósmica y cólera divina). Stuttgart 1951 (cf. Gnomon 25, 1953, 161).

M. DIETRICH, *Europäische Dramaturgie.* Viena 1952.

C. DEL GRANDE, ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. 2.ª ed. Nápoles 1962.

H. WEINSTOCK, *Die Tragödie des Humanismus.* Heidelberg 1953. (Cf. *O. Regenbogen,* Gnomon, 26, 1954, 289.)

M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie,* 2.ª ed. Gotinga 1954.

K. VON FRITZ, *Tragische Schuld und poetische Gerechtickeit in der griechischen Tragödie* (Culpa trágica y justicia poética en la tragedia griega). Studium Generale, 8, 1955, 194 y 219. Este importante estudio se halla ahora reunido en el volumen *Antike und moderne Tragödie.* Neun Abhandlungen. Berlín 1962, que también es importante en sus otras partes para la problemática de lo trágico en cada una de las piezas.

M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico.* Turín 1955.

W. SCHADEWALDT, *Furcht und Mitleid?* (¿Temor y compasión?). Hermes 83, 1955. (Cf. también la introducción a su edición de las traducciones de Sófocles realizadas por Hölderlin, en la Fischer-Bücherei 1957.)

Exposiciones de conjunto, Fragmentos, Bibliografía de los Orígenes

Todavía sigue teniendo valor J. L. KLEIN, *Geschichte des Dramas* I, Leipzig 1874. Ya hemos mencionado para la historia de los textos las secciones de introducción de la edición de Heracles por U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, que aparecieron en Berlín, 1910, en reimpresión inalterada como introducción a la tragedia griega. Una extensa exposición de conjunto es la que ofrece M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie,* 2 tomos, 2.ª ed. Gotinga, 1954, con excelente descripción de las obras en sus relaciones con la historia política y contemporánea. El segundo tomo, con las notas, contiene importante investigación de detalle. Al principio de este capítulo he hecho referencia a mi libro, publicado en 1956, *Die tragische Dichtung der Hellenen* (2.ª ed. en preparación). Una visión excelente de conjunto la ofrece H. D. F. KITTO, *Greek Tragedy. A Literary Study,* 3.ª ed., Londres, 1961; del mismo autor, *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet,* Londres, 1956. Una buena introducción la ofrece D. W. LUCAS, *The Greek Tragic Poets,* 2.ª ed., Londres, 1959. Presenta lo esencial J. DE ROMILLY en su estudio *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide,* París, 1961.

Resulta muy práctico *A Handbook of Classical Drama, de* PH. W. HARSH, Stanford, 1948, con su breve exposición de conjunto de todo el drama griego y romano.

Extensas monografías para cada uno de los tres trágicos están constituidas por las correspondientes secciones en W. SCHMID, *Geschichte der griechischen Literatur:* para Esquilo y Sófocles I/2, Munich, 1934, para Eurípides I/3, Munich, 1940. A ello se añaden los correspondientes capítulos de mi *Historia de la literatura griega,* 2.ª ed., Berna, 1963.

La historia del drama griego ha hecho grandes progresos gracias a la magistral elaboración del material de las inscripciones atenienses realizada por A. WILHELM, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen.,* Viena, 1906. Sigue siendo recomendable como rápida introducción a la complicada problemática de estos monumentos el artículo de W. REISCH en la Zeitschr. f. österr. Gymn., 1907, 289 ss. Las inscripciones son ahora fáciles de consultar y están bien tratadas en la obra, que en seguida volveremos a mencionar, de A. PICKARD-CAMBRIDGE, sobre *Dramatic Festivals.*

Para cada una de las partes de la tragedia ática poseemos monografías que también merecen destacarse a causa de las interpretaciones que en ellas se contienen. WALTER NESTLE, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie.* Tüb. Beitr. 10, Stuttgart, 1930; W. SCHADEWALDT, *Monolog und Selbstgespräch.* N. Phil Unters, 2.ª ed., Berlín, 1926; W. KRANZ, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie,* Berlín, 1933. J. DUCHEMIN, *L'ΩΓΑΝ lans la tragédie grecque,* París, 1945; W. JENS, *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie.* Zetemata 11. Munich, 1955; LEIF BERGSON, *L'epithète ornamentale dans Esch. Soph. et Eur.,* Uppsala, 1956; W. KRAUS, *Strophengestaltung in der griech. Tragödie.* I. Aisch. u. Soph. Sitzb. Ost. Akad. Phil.-hist. Kl. 231/4, 1957; H. F. JOHANSEN, *General Reflection in Tragic Rhesis,* Copenhague, 1959.

Estudia la supervivencia de la tragedia K. HEINEMANN, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur,* Leipzig, 1920. Ofrece también abundante material el *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* de H. HUNGER, 3.ª ed., Viena, 1956; KÄTE HAMBURGER, *Von Sophokles zu Sartre.* Un importante capítulo es el que ofrece MARGRET DIETRICH, *Das moderne Drama,* 2.ª ed., Stuttgart, 1963.

Desde que la Arqueología nos suministró el conocimiento de un gran número de teatros antiguos, se han dedicado profundos estudios a los problemas que ello ha originado. Una buena introducción es la que ofrecen los libros de M. BIEBER, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum,* Berlín, 1920, y *The History of Greek and Roman Theater,* Princeton, 1939, así como A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Theatre of Dionysus in Athens,* Oxford, 1946. L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique,* Paris, 1926, presenta las sugestivas pero a menudo difíciles relaciones entre el arte escénico y las pinturas de los vasos. R. LÖHRER, *Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie.* PADERBORN, 1927, trata de cuestiones que se le plantean a menudo

al autor moderno que está acostumbrado a la movida mímica de su teatro; además, G. CAPONE, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padua, 1935, y A. SPITZBARTH, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*. Diss., Zurich, 1946. Para el estudio de la máscara es útil el profundo artículo de M. BIEBER en el tomo 14 de la *Real-Encyclopädie der class. Altertumswissenschaft*. Dos excelentes exposiciones de la arqueología teatral son las que nos han ofrecido los eruditos ingleses A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1953, y T. B. L. WEBSTER, *Greek Theatre Production*, Londres, 1956, con una extensa lista de monumentos; del mismo autor poseemos una indicación bibliográfica en *Lustrum* 1956/1 (1957) y dos resúmenes sumamente útiles: *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*. Bull. of the Inst. of Class. Stud. of Lond. Univ. Suppl. 14, 1962, y *Griechische Bhünenaltertümer*, Gotinga, 1963. La convicción de que el teatro griego prescindía en gran medida de la ilusión de los sentidos viene representada por P. ARNOTT en dos libros: *An Introduction to the Greek Theatre*, Londres, 1959, y *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century*, B. C., Oxford, 1962.

Aquí añadimos las colecciones de fragmentos de tragedias griegas en tanto no se refieren a autores aislados. Sigue siendo fundamental A. NAUCK, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 2.ª ed., Leipzig, 1889. Desde entonces, un gran número de hallazgos de papiros han ampliado considerablemente nuestro conocimiento. Para ello poseemos un excelente medio, provisto de datos bibliográficos en ROGER A. PACK, *The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt*, univ. of Michigan Press, 1952. Desde la aparición de esta obra se han realizado nuevas investigaciones para las cuales remito a mi libro antes mencionado y a las revistas especializadas. Cierto número de importantes fragmentos de tragedia sobre papiro ha sido publicado en un volumen de la Loeb Class. Library con traducción y comentarios de DENYS L. PAGE, *Greek Literary Papyri*, Londres, 1941, reimpresión revisada, 1950.

Para la tragedia del siglo IV ofrece una excelente idea y nuevas investigaciones T. B. L. WEBSTER en su artículo *Fourth Century Tragedy and the Poetics*. Hermes 82, 1954, 294, y en su libro *Art and Literature in Fourth Century Athens*, Londres, 1956. Los escasos restos de la tragedia helenística los trata F. SCHRAMM, *Tragicorum Graecorum hellenisticae quae dicitur aetatis fragmenta eorumque de vita atque poesi testimonia collecta e illustrata*, Diss., Munster, 1929. El material se encuentra también en ZIEGLER en artículo que en seguida mencionaremos de la R. E. La *Exagoge* de Ezequiel, de la que no trata Schramm, se encuentra en una edición de J. WIENEKE, *Ezechielis Judaei poetae Alexandrini fabulae que inscribitur* ΕΞΑΓΩΓΗ *fragmenta*, Munster, 1931. El texto se encuentra también en la edición de la *Praeparatio Evangelica*, de K. MRAS.

Para los problemas de los orígenes de la tragedia, tenemos como esmerado libro de documentos con elaboración completa de todo el material: A. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*,

Oxford, 1927; una 2.ª ed. con abundancia de adiciones corrió a cargo de T. B. L. WEBSTER, Oxford, 1962. Una idea general de la problemática extraordinariamente complicada la ofrecen K. ZIEGLER en el artículo «*Tragoedia*» de la *Real-Encyclopädie der class. Altertumswissenshcaft*, 6 A, 1937, 1899, y C. DEL GRANDE, ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. *Essenza e genesi della tragedia*, Nápoles, 1952, en una 2.ª edición corregida y aumentada de 1962, y mi libro mencionado al principio de este capítulo. Extraordinariamente audaz en sus hipótesis es M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico*, Turín, 1955. H. PATZER, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden, 1962, afirma la relación con el ditirambo, pero niega la relación con el drama satírico. Para un problema parcial ofrece un buen resumen BR. ZUCCHELLI, *Hypokrites*, Studi grammaticali e linguistici 3, Paideia, 1963.

Esquilo

Aquella selección de tragedias griegas para la escuela, de que hablamos en la historia de la transmisión de los textos, se ha salvado para Esquilo en un solo ejemplar con 7 tragedias. Este libro, que por su escritura y sus variantes de texto nos imaginamos parecido al famoso papiro de Menandro, ofrecía a los bizantinos la base para sus copias. La única de estas copias que ha llegado hasta nosotros con las 7 piezas, y que al mismo tiempo es la más antigua y la mejor, es el *Mediceus Laurentianus*, que fue escrito en Constantinopla hacia el año 1000 y llevado en 1423 a Italia por el humanista G. Aurispa, que coleccionaba sistemáticamente manuscritos. La copia llegó en la segunda mitad del siglo XV a la Biblioteca Médicis de Florencia, la Laurentiana. Los bizantinos habían reducido esta selección a otra que contenía el *Prometeo, Los Siete* y *Los Persas*. El testimonio más antiguo para este grupo es un *Ambrosianus* (C inf. 222) del siglo XIII en Milán. Esta tríada bizantina fue ampliada ahora nuevamente con la adición del *Agamenón* y de *Las Euménidas*. Además del Laurentianus 31, 8 de fines del siglo XIV hemos de citar aquí un manuscrito, ahora en Nápoles, escrito entre los años 1316 y 1320 por el antes mencionado Demetrio Triclinio, que nos ilustra acerca de lo arbitrario de su modo de proceder. Los datos completos de transmisión nos los ofrecen las principales ediciones (véase más adelante) y A. TURYN, *The Manuscript Tradition of the Trag. of Aeschylos*, Nueva York, 1943. En modo alguno es el *Mediceus Laurentianus* 32, 9, la fuente de los restantes manuscritos. Sobre todo los ejemplares de la tríada bizantina nos orientan hacia un modelo que de un modo independiente se remonta a aquel ejemplar de la selección antigua que para nuestra tradición completa de Esquilo hemos de considerar como el arquetipo.

De las ediciones más antiguas cabe mencionar la de G. HERMANN, que se publicó póstuma y se encuentra en la 2.ª edición de Leipzig, 1859. Nunca se apreciará lo suficiente los méritos del gran filólogo. Podemos

hacernos de ellos una idea si tenemos en cuenta cuál fue el texto sobre el cual W. VON HUMBOLDT tuvo que realizar su traducción del *Agamenón* (1816) que indujo a Goethe a admirar a Esquilo. A la memoria de Hermann dedicó U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF su edición fundamental, Berlín, 1914 (una editio minor en 1915), junto con la cual publicó un tomo de *Interpretaciones de Esquilo*, Berlín, 1914. Las ediciones más recientes son, entre otras, P. MAZON, 2 tomos, con trad. francesa, París, 1920/25, ahora en 5.ª ed., 1949; H. W. SMYTH, 2 tomos, con trad. inglesa y los fragmentos, Londres, 1922/26; G. MURRAY, Oxford, 1937, 2.ª edición, 1955, M. UNTERSTEINER, Milán, 1946/47. Los nuevos hallazgos de papiros con que Egipto nos sorprendió para Esquilo, en H. J. METTE, *Supplementum Aeschyleum*, Berlín, 1939, con apéndice, Berlín, 1949. Los fragmentos de Esquilo, con inclusión de todos los hallazgos de papiros fueron nuevamente publicados por H. J. METTE, Berlín, 1959; a continuación publicó un tomo explicativo: *Der verlorene Aischylos*, Berlín, 1963.

Entre las traducciones merece especial mención la refundición que WALTER NESTLE (Kröners Taschenausgabe 152) realizó de la de J. G. DROYSEN. También ofrece los mayores fragmentos F. STOESSL, Zurich, 1952. Una edición bilingüe, también con los fragmentos mayores, la contiene el tomo de Tusculum de O. WERNER, Munich, 1959. W. H. FRIEDRICH, en la Fischer Bibliothek der Hundert Bücher 1961 ha publicado importantes traducciones más antiguas. *Los Persas* y la *Orestíada* traducidos por E. BUSCHOR, Munich, 1953.

Entre las monografías cabe mencionar: BR. SNELL, *Aischylos und das Handeln im Drama*, Phil Suppl. 20/1, Leipzig, 1928; WALTER NESTLE, *Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos*, Tüb. Beitr. 23 Stuttgart, 1934; G. MURRAY, *Aeschylus the Creator of Tragedy*, Oxford, 1940; K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berna, 1949; F. SOLMSEN, *Hesiod and Aeschylus*, Nueva York, 1949; A. MADDALENA, *Interpretazioni Eschilee*, Turín, 1951; E. T. OWEN, *The Harmony of Aeschylus*, Londres, 1952; G. THOMSON, *Aeschylos und Athen*, Berlín, 1955; J. DE ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, París, 1958; A. RIVIER, *Eschyle et le tragique*, Études de Lettres. Bull. de la Fac. de Lettres de l'Univ. de Lausanne et de la Soc. des Ét. de Lettres. Serie II, tomo 6, Lausana, 1963, 73, negando radicalmente la libre decisión para los personajes de Esquilo.

De las ediciones explicativas debemos mencionar en primer lugar la de *Agamenón*, monumental, en tres tomos, de E. FRAENKEL, Oxford, 1950, que es importante para toda la investigación de la tragedia. También hay que destacar la serie de comentarios holandeses: de *Las Suplicantes*, por A. VÜRTHEIM; de las piezas restantes, por P. GROENEBOOM; la edición de *Los Persas* se encuentra ahora en alemán en los textos de estudio III/1 y 2, Gotinga, 1960, publicados por BR. SNELL y H. ERBSE. Un comentario excelente es el que ofrece la edición de esta pieza por H. D. BROADHEAD, Cambridge, 1960. Para el *Prometeo*, W. KRAUS, *Realencyclopädie der class. Altertumswissenschaft*, 23, 1956, 666.

También aquí, la base más valiosa de nuestro saber se halla en el *Mediceus Laurentianus*, 32, 9. El texto de Sófocles escrito en el siglo XIII, fue unido posteriormente al de Esquilo y Apolonio de Rodas. Además, tenemos 95 manuscritos de los siglos XI al XVI, la mayoría de los cuales (70) contienen solamente aquella tríada *(Ayax, Electra, Edipo Rey)* seleccionada también por los editores bizantinos. Actualmente tropieza con grandes dudas la opinión, sostenida durante mucho tiempo, de que, al igual que en Esquilo, también hubo aquí un solo ejemplar, como base para las otras copias, que llegó hasta la Edad Media. Junto al *Laurentianus* tiene especial importancia el *Parisinus*, gr. 2712, del siglo XIII. Sin embargo, A. TURYN, en importantes trabajos, últimamente en los *Studies in the Manuscript Tradition of the Tragedies of Sophocles*, Illinois Studies, 36, Urbana, 1952, ha dado nuevo cauce a las cuestiones relativas a la tradición de los manuscritos de Sófocles y ha puesto en duda el valor del citado manuscrito. Mayor consideración encuentra en la moderna crítica la llamada *Roman family* de manuscritos.

Entre las ediciones ocupa un puesto destacado la de R. C. JEBB, Cambridge, 1883-1896, con crítica y notas, que se reimprimió inalterada de 1902 a 1908; del mismo tenemos también una edición del texto con escaso aparato crítico, Cambridge, 1897. La edición, acreditada por sus notas, de SCHNEIDEWIN-NAUCK ha experimentado una nueva refundición que hace de esta colección, publicada en tomitos sueltos, una valiosa introducción a la tragedia griega. Tenemos de E. BRUHN, *Edipo Rey*, 1910; *Electra*, 1912; *Antigona*, 1913; de L. RADERMACHER, *Edipo en Colona* 1909; *Filoctetes*, 1911; *Ayax*, 1913; *Las Traquinias*, 1914 (todas estas obras en Berlín). También es interesante el 8.º tomito de esta colección, en el que E. BRUHN, Berlín, 1899, trata el uso del lenguaje en Sófocles. Va acompañada de la traducción francesa la edición de *P. Masqueray*, 2 tomos, 2.ª edición revisada, París, 1929/34. De 1950 a 1960 han aparecido en París tres tomos de una nueva edición, con las tragedias conservadas, en la *Collection des Universités de France*, por A. DAIN, con la traducción de P. MAZON. Se espera la pronta publicación de otro tomo con los *Ikhneutai* y los fragmentos más importantes. En su edición de Oxford, 1924, A. C. PEARSON aprovechó ampliamente la tradición contenida en el manuscrito *Parisinus*, gr. 2712. Una buena edición comentada del *Aisa* se debe a W. B. STANFORD, Londres, 1963.

E. DIEHL, en el *Supplementum Sophocleum*, Bonn, 1913, ha reunido los hallazgos de papiros que para Sófocles nos dieron la obra de los *Ikhneutai*. Se hallan contenidos en la gran edición comentada, con la intención de que sirviera de complemento a JEBB, de los fragmentos de Sófocles, realizada por A. C. PEARSON, 3 tomos, Cambridge, 1917. A ello debe agregarse los datos de la sección de la Bibliografía general.

E. STAIGER ha realizado una bella traducción alemana, Zurich, 1944, de todo Sófocles. De las traducciones de obras sueltas hay que destacar especialmente la de *Antígona*, por K. REINHARDT, 2.ª ed., Godesberg, 1949,

y la de *Edipo Rey*, por W. SCHADEWALDT, Francfort del Meno, 1955. E. BUSCHOR, *Ant., Ed. Rey, Ed. en Col.*, Munich, 1954; *Ayax, Traq., E., Fil.*, Munich, 1959. Una colección de traducciones realmente representativa es la que ofrece la Fischer Bibliothek der Hundert Bücher, en su 81 tomo (1963), STAIGER, *Ayax, Traq.;* REINHARDT, *Ant.;* SCHADEWALDT, *Ed. Rey, El.;* BUSCHOR, *Fil. Ed. en Col.*

La investigación, después de tener algo abandonado a Sófocles, al dedicar su atención al estudio de la áspera fuerza de un Esquilo y a la riqueza espiritual de un Eurípides, ha estudiado con especial interés a aquel autor, de suerte que hoy disponemos de una serie de excelentes libros sobre Sófocles. Cabe citar el libro de TYCHO VON WILAMOWITZ, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlín, 1917; en su día se le concedió una gran importancia debido a que acentuaba lo técnico frente a una interpretación considerada vacía de sentido. No faltó la necesaria reacción contra el excesivo aprecio de lo técnico. De ella da fe una serie de libros más recientes sobre Sófocles, de los cuales citaremos: T. B. L. WEBSTER, *An Introduction to Sophocles*, Oxford, 1936; C. M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944 (repr. 1947); K. REINHARDT, *Sophokles*, 3.ª ed. Francfort del Meno, 1948, una de las mejores exposiciones de Sófocles y que influyó en la interpretación de su estilo; H. WEINSTOCK, *Sophokles*, 3.ª ed. Wuppertal, 1948; A. J. A. WALDOCK, *Sophocles the Dramatist*, Cambridge, 1951; C. H. WHITMAN, *Sophocles. A Study Heroic Humanism* Cambridge Mass., 1951; J. C. OPSTELTEN, *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952; V. EHRENBERG, *Sophocles and Pericles*, Oxford, 1954, trad. alemana, Munich, 1956. La última obra que hemos mencionado ha aumentado de modo decisivo al hacer resaltar la tensión espiritual que domina la estructura interna del alto clasicismo. G. M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, Cornell Univ. Press, 1958; H. D. F. KITTO, *Sophocles. Dramatist and Philosopher*, Oxford, 1958; A. MADDALENA, *Sofocle*, 2.ª ed., Turín, 1963; la Wiss. Buchgesellschaft ha reunido tres conferencias sobre Sófocles (DILLER, SCHADEWALD, LESKY): *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*, Darmstadt, 1963. Constituye un excelente auxiliar el estudio realizado por H. F. JOHANSEN, *Sophocles, 1939-1959*, en Lustrum, 1962/7. La mayor parte de la moderna bibliografía sobre Sófocles, incluido el presente libro, es completamente inútil, según el tratado programático de FRANZ EGERMANN, *Arete und tragische Bewusstheit bei Sophokles und Herodot* (Vom Menschen in der Antike, Munich, 1957, 1-128). Implícitamente se arroja por la borda también a Aristóteles, Goethe y Hölderlin. El enzarzarnos en una polémica cuyo método y estilo creíamos ya superados, resulta algo desagradable y no es éste el lugar para ello. Me contento con citar al propio Egermann (p. 94): "No es sorprendente que Lesky no pueda seguir".

Nuestra tradición es para Eurípides más abundante que para los otros dos trágicos. Es fundamental, A. TURYN, *The Bizantine Manuscript Tradition of the Trag. of Eur.*, Illinois Stud. in Lang. and Lit. Vol. 43, Urbana, 1957. También para Eurípides nos encontramos ante todo con los vestigios de una edición comentada realizada en la Antigüedad, de la cual una de las ramas de nuestra tradición nos ofrece 9 piezas: *Hécuba, Orestes, Fenicias, Andrómaca, Hipólito, Medea, Alcestes, Troyanas, Reso.* Dado que posiblemente *Las Bacantes*, contenidas en la otra rama de la tradición, pertenecía también a esta serie, se trataría entonces de una selección de 10 obras. El mejor testimonio para este grupo es el *Marcianus*, 471, del siglo XII. Contiene las cinco primeras piezas de la serie. Para Eurípides no disponemos de ningún testimonio textual de la edad y la importancia del *Laurentianus*, 32, 9. En cambio, es de gran valor el número algo mayor de importantes manuscritos. Después del *Marcianus* tenemos inmediatamente el *Parisinus*, 2712, del siglo XIII, el cual contiene las mismas piezas que el *Marcianus*, más la obra de *Medea*, luego el *Vaticanus*, 909, también del siglo XII, que contiene las nueve obras mencionadas, y el *Parisinus*, 2713 (siglos XII al XIII), en el que faltan las dos últimas piezas de esta serie.

Un hecho que B. SNELL, Hermes, 1935, 119, explica en forma convincente, hace que nuestras diez piezas de la selección sean aumentadas en otras nueve. De una edición de papiros de Eurípedes, que contenía todos los dramas en rollos sueltos y cada cinco de estos rollos en un recipiente, por orden alfabético, dos de tales vasijas llegaron a manos de los bizantinos. Una de ellas contenía el drama de *Hécuba* (la cual ya estaba contenida en la edición comentada), *Helena, Electra, Heracles, Las Heráclidas*, el segundo *Cíclope, Ion, Las Suplicantes* y las dos tragedias de *Ifigenia.* Los restos de la edición completa alfabética se añaden ahora en la segunda rama de nuestra tradición a las piezas de la selección. El principal de este grupo es el *Laurentianus*, 32, 2, que se escribió a principios del siglo XVI; se encontraba en 1348 en Aviñón y en el siglo XV llegó a la biblioteca privada de los Médicis. De los diecinueve dramas faltan aquí solamente *Las Troyanas.* Un segundo manuscrito, compuesto de las dos partes, *Palatinus*, 287 y *Laurentianus*, conv. suppr. 172, es considerado por P. MAAS, Gnomon, 1926, 156, contrariamente a anteriores puntos de vista, como una copia del *Laurentianus*, 32, 2. Un libro de G. ZUNTZ, próximo a publicarse, indica que las piezas no comentadas fueron copiadas directamente del *Laurentianus*, después de que Triclinio las corrigiese provisionalmente, mientras que para las piezas de la selección es evidente que se hizo una copia del arquetipo común, también corregida por Triclinio. Importante para la tradición de Eurípides es el trabajo de E. FRAENKEL, *Zu den Phoen. des Eur. Sitzb.*, Bayer, Akad. Phil-Hist, Kl. 1963/1, porque en él se reanuda con energía la cuestión de en qué medida nuestro texto ha sido desfigurado por las interpolaciones.

Para la moderna crítica del texto ha suministrado sólido funda-

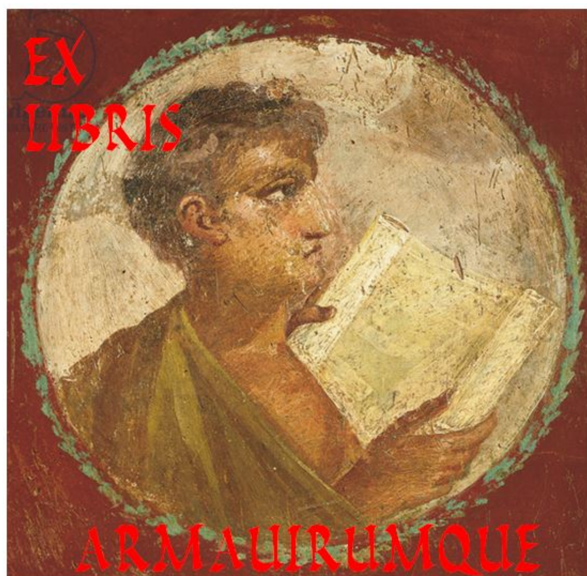
mento A. KIRCHHOFF, en su edición, Berlín, 1855. Todavía sigue siendo utilizable la edición del gran conocedor del griego A. NAUCK, 3 tomos, 3.ª ed., Leipzig, 1892-1895. Actualmente son importantes G. MURRAY, 3 tomos, Oxford, 1902-1910, y la edición bilingüe de la *Collection des Universités de France*, de L. MÉRIDIER, L. PARMENTIER, H. GRÉGOIRE, etc., de la que se han publicado seis tomos, París, 1923-1961 (todavía faltan *Ifig. Aul., Reso*). Una edición bilingüe ha empezado a publicarse en España: A. TOVAR, *Eur. Tragedias*, Vol. I (Alc. Andr.), Barcelona, 1955. El mismo, con *R. P. Binda*, Vol. (Bac., Her.), Barcelona, 1960. Entre las ediciones comentadas sigue ocupando un lugar destacado la de *Heracles*, de U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, 2.ª ed., Berlín, 1909. En 1891 publicó el *Hipólito* y en 1926 el *Ion*. Siete piezas (*Hip., Med., Her., If. Aul., If. Taur., Alc. Or.)* han encontrado una inteligente exégesis en H. WEIL, *Sept tragédies d'Euripide*, París, 1896-1907. Un excelente auxiliar es el de las ediciones comentadas de Oxford: D. L. PAGE, *Med.*, 1938; M. PLATNAUER, *Iph. Taur.*, 1938; J. D. DENNISTON, *El.*, 1939; A. S. OWEN, *Ion*, 1939; E. R. DODDS, *Bac.*, 2.ª ed., 1960; A. M. DALE, *Alc.*, 1954.

Además de las traducciones de WILAMOWITZ podemos mencionar H. VON ARNIM, *Zwölf Tragödien des Euripides*, Viena, 1931, y E. BUSCHOR, *Med. Hip. Heracles*, Munich, 1952; *Tro. El. If. T.*, 1957; *Or. If. A. Bac.*, EPCQ. La traducción de DONNER, corregida por R. KANNICHT, con notas de B. HAGEN, con introducción de W. JENS, *Stuttgart*, 1958; FR. STOESSL, *Eurípides*, las tragedias y fragmentos 1. Zurich, 1958 (*Alc. Med. Hip. Hec.*, según VON ARNIM, *Her.* y *Andr.*, en traducción propia).

Para ningún trágico como para Eurípides fueron tan abundantes los hallazgos de papiros. Por ello es precisamente importante aquí el citar además de la colección de H. VON ARNIM, *Supplementum Euripideum*, Bonn, 1913, las ayudas indicadas en la parte general. Nuevos fragmentos presenta E. G. TURNER, en el 27 tomo de los Papiros de Oxirrinco, Londres, 1962. Fragmentos que, según Nauck, eran conocidos por citas de autores, fueron reunidos por BR. SNELL, Viena, Stud. 69, 1956, 86. Los escolios, especialmente abundantes para Eurípides, se encuentran en una edición modélica de E. SCHWARTZ, Berlín, 1887/91.

Aún conserva su valor la introducción de G. MURRAY, *Euripides and his Age*, Londres, 1922, 2.ª ed., Oxford, 1946. El libro de D. F. W. VAN LENNEP, *Euripides* ποιητής σοφός podemos citarlo como ejemplo de un empleo exagerado de la moderna psicología. Trata de defender al poeta frente al filósofo, A. RIVIER, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausana, 1944. Otras monografías: F. MARTINAZZOLI, *Euripide*, Roma, 1946; W. H. FRIEDRICH, *Euripides und Diphilos*, Zetemata, 5, Munich, 1953, con excelente análisis de la estructura de las distintas piezas; W. LUDWIG, *Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*, Diss. Tubinga, 1954; H. STROHM, *Euripides*, Zetemata, 15, Munich, 1957, ambas asimismo con valiosos análisis de estructura. La importante cuestión de en qué grado y en qué forma es de importancia la psicología para el drama de Eurípides, la trata con grandes reservas contra la interpretación psicológica W. ZÜRCHER, *Die Darstellung des Menschen*

im Drama des Euripides, Schw. Beitr. z., Altertumswiss, 2, Basilea, 1947. Una ayuda excelente para *Heráclidas* y *Suplicantes* la ofrece G. ZUNTZ, *The Political Plays of Euripides,* Manchester, 1955; O. REVERDIN, en el sexto tomo de *Entretiens sur l'antiquité classique,* de la Fondation Hardt, Vandoeuvres, Ginebra, 1958, ha publicado siete conferencias sobre el poeta. Entre lo mejor que se ha escrito sobre Eurípides figura el ensayo de K. REINHARDT, *Sinneskrise bei Euripides,* en Tradition und Geist, Gotinga, 1960, 227 (antes Neue Rundschau, 68, 1957, 615); A. GARZYA, *Pensiero e tecnica dramatica in Euripide,* Nápoles, 1962; R. GOOSSENS, *Euripide et Athènes,* Acad. Royale de Belgique, Classe des lettres et de sciencies mor. et pol. Mem. Coll. in 8.° 55/4, 1962.



Apéndice a la bibliografía

Aportación española a la Tragedia griega

Sin pretensión de agotar las referencias de todo cuanto se ha publicado en español y sí en cambio procurando recoger lo más importante que, en el ámbito de la tragedia griega, ha aparecido en España o en la América hispana, ofrecemos a continuación un complemento a la bibliografía contenida en el libro del prof. A. Lesky.

I. Ediciones y traducciones.

Teatro griego. Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro. EDAF, Madrid, 1962. Se trata de una selección de cada uno de los citados autores, en versiones de F. Segundo Brieva, J. Alemany y F. Baráibar.

De *Esquilo,* aparte algunas ediciones escolares en lengua original (cabe destacar la del *Prometeo,* del P. José Solá, S. J., Barcelona, 1943), con o sin traducción, conviene mencionar la catalana de C. Riba, en la colección de la "Fundació Bernat Metge", Barcelona, 1932-34 (el texto es de P. Mazon).

Traducciones parciales son las de Adrados, *El Agamenón,* Suplemento de "Estudios clásicos", Madrid, 1964; la adaptación de *La Orestíada,* por Pemán, Madrid, Escelier, 1960; *La Orestíada* y el *Prometeo encadenado,* de Juan R. Salas, Madrid, Col. Austral, 1941.

Sófocles ha sido un poco más afortunado. Abrió también el fuego, fundamentalmente, la "Fundació Bernat Metge", *Sòfocles, Tragèdies,* debidas a Carles Riba también, aunque el volumen IV ha sido completado por J. Petit y M. Balasch, Barcelona, 1951-1964. El mismo Riba ha traducido, en recios versos catalanes, una buena parte del trágico: *Sòfocles, Tragèdies, traslladades en versos catalans,* Barcelona, 1951.

El P. ERRANDONEA, S. J., se ha encarado varias veces con Sófocles. *Sófocles, Tragedias completas*, Madrid, Aguilar, 1947, que viene en parte a sustituir la de JOSÉ ALEMANY, *Sófocles, Tragedias*, Madrid, Hernando, 1943.

El mismo P. ERRANDONEA nos ha dado una edición bilingüe, hasta ahora no terminada: *Sófocles, Tragedias*, vol. I, Barcelona, Alma Mater, 1959.

Es notable el *Edipo Rey*, de ADRADOS, Suplementos de "Estudios clásicos", Madrid, 1956.

Eurípides ha sido parcialmente traducido por ANTONIO TOVAR, *Eurípides, Tragedias*, Barcelona, Alma Mater, vol. I, 1955, vol. II, edición bilingüe. El mismo TOVAR ha traducido en la Col. Austral una selección del autor: *Alcestes, Las Bacantes, El Cíclope*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.

Es notable la edición de *Las Fenicias*, texto de G. MURRAY y versión de CLEMENTE HERNANDO, Tucumán, Fac. de Fil. y Letras, 1946.

ADRADOS nos ha dado una versión rítmica del *Hipólito*, Suplemento de "Estudios clásicos", Madrid, 1958.

Está en prensa el primer volumen de la Colección de la "Fundació Bernat Metge", introducción, texto y traducción de JOSÉ ALSINA.

II. CRÍTICA TEXTUAL Y HERMENÉUTICA.

Son notables algunas contribuciones hispanas al texto de los trágicos. Debemos a MANUEL FERNÁNDEZ-GALIANO un valioso estudio sobre *Los papiros de tragedias griegas en los últimos años*, Investigación y Progreso, XVI, 1945, 139 y s. Del mismo, un interesante estudio sobre *Les papyrus d'Eschyle, Proceedings of the IX Intern. Congress of Papyrology*, Norwegian University Press, 1961, 81-133.

Merecen mencionarse asimismo los siguientes estudios: A. GARCÍA CALVO, *Crítica y Anticrítica*, Emerita, XX, 1952, 133 s.; íd. XXI, 1953, 36 s., sobre algunos pasajes de *Alcestes* y *Bacantes;* A. TOVAR, *Homenaje a R. Oroz*, Santiago de Chile, 1955, 461 s., sobre pasajes de *Las Bacantes;* I. ERRANDONEA, *Estudios clásicos*, II, 1954, 364 s., sobre *Antígona*, 905 s.

III. ESTUDIOS GENERALES SOBRE LA TRAGEDIA.

M. RUIPÉREZ, *Orientaciones bibliográficas sobre los orígenes de la tragedia*, Estudios clásicos, I, 1950, 43 s.

J. ALSINA, *Orígenes de la Tragedia y política*, en prensa, en "Revista de la Universidad de Madrid"; D. MAYOR, *La tragedia griega*, Universidad pontificia de Comillas, 1953; F. NIETZSCHE, *El origen de la tragedia*, trad. de E. Ovejero, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

Desde un punto de vista general hay que mencionar: JOSÉ M.ª DE QUITO, *La tragedia y el hombre*, Barcelona, Seix y Barral, 1962; ALFONSO

SASTRE, *Drama y Sociedad,* Madrid, Taurus, 1956; JOSEPH BERNHART, *De profundis,* Madrid, Gredos, 1962, que toca el interesante tema de *El hombre en el ámbito de la tragedia.*

Cuestiones particulares aborda F. R. ADRADOS, *El héroe trágico,* Cuadernos de la Fundación Pastor, Madrid, 1962, y J. ALSINA, *Observaciones sobre la figura de Clitemnestra,* Emérita, XXVII, 1959, 297-321.

Un importante capítulo sobre el problema de la "catarsis" trágica contiene el libro de PEDRO LAÍN ENTRALGO, *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica,* Madrid, Revista de Occidente, 1958.

IV. ESTUDIOS SOBRE ESQUILO.

Importante es el libro de G. MURRAY, *Esquilo, creador de la Tragedia,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943. El estudio del P. DEL ESTAL, *La Orestíada y su genio jurídico,* El Escorial, 1962, contiene, al lado de buenas observaciones, errores crasos de interpretación (cfr. la reseña de J. ALSINA, en Emerita, 1964, 359 s.) Interesante es el estudio de F. R. ADRADAS, *Coloquio sobre la teoría política de la democracia ateniense* publicado en Estudios clásicos, IX, 44, 1965, p. 13 ss., sobre el pensamiento político de Esquilo. Sobre la "síntesis" espiritual de la obra esquílea, cfr. J. ALSINA, *La tragedia de Esquilo como síntesis armónica,* en el libro *La literatura griega clásica,* Barcelona, CREDSA, 1964, p. 87 s.

V. ESTUDIOS SOBRE SÓFOCLES.

MARÍA ROSA LIDA, *Introducción al teatro de Sófocles,* Buenos Aires, Losada, 1944, en un inteligente estudio del autor, centrado en las tragedias básicas.

El P. IGNACIO ERRANDONEA se ha ocupado repetidas veces de ciertos aspectos técnicos de la dramaturgia sofóclea, sobre todo el coro. Sus conclusiones pueden verse reunidas en el volumen *Sófocles, Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros,* Madrid, Escelier, 1958.

JOSÉ ALSINA, *Sófocles en la crítica del siglo XX,* Emerita, XXXII, 1964, 299-320, y del mismo, *Interpretaciones modernas de Sófocles,* Convivium, Barcelona, Homenaje al doctor Carreras Artau, 1964, 225 s.

A. TOVAR, *Antígona y el tirano,* El Escorial, n.º 27, 1943, reproducido en "Ensayos y peregrinaciones", Madrid, Guadarrama, 1957.

VI. ESTUDIOS SOBRE EURÍPIDES.

G. MURRAY, *Eurípides y su época,* México-Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 1951.

JOSÉ ALSINA, *Studia Euripidea,* I, Helmantica, VIII, n.º 25, 1957, 4-15.
— *Studia Euripidea,* II, Helmantica, VIII, n.º 26, 1957, 197-212.

— José Alsina *Studia Euripidea,* III, Helmantica, IX, n.° 28, 1958, 87-132.

— *La posición de Eurípides ante la mujer,* Actas del I Congreso Español de Estudios clásicos, Madrid, 1958, 447-453.

— *Eurípides y la crisis de la conciencia helénica,* Estudios clásicos, VII, 1963, 225-253.

— *Tradición y aportación personal en el teatro de Eurípides,* Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, XXX, Barcelona, 1963-64.

D. Mayor, *Ideología de Eurípides,* Humanidades, IV, 1952.

F. R. Adrados, El amor en Eurípides, en el libro *El descubrimiento del amor en Grecia,* Madrid, 1959.

José Alsina

nueva colección labor

obras publicadas

H. Laborit	1	del sol al hombre
Bernard Voyenne	2	historia de la idea europea
Ludovico Geymonat	3	filosofía y filosofía de la ciencia
Peter Michelmore	4	einstein, perfil de un hombre
Juan-Eduardo Cirlot	5	el espíritu abstracto
Margherita Hack	6	el universo
M. I. Finley	7	los griegos de la antigüedad
Arthur Klein	8	masers y lasers
R. Furon	9	la distribución de los seres
Jean Le Floc'hmoan	10	la génesis de los deportes
Paolo Rossi	11	los filósofos y las máquinas
Louis L. Snyder	12	el mundo del siglo XX (1900-1950)
G. B. Richardson	13	teoría económica
Jean Guichard-Meili	14	cómo mirar la pintura
Eduardo Ripoll Perelló	15	historia del próximo oriente
Emrys Jones	16	geografía humana
Albin Lesky	17	la tragedia griega
A. Laffay	18	lógica del cine
Siegfried Wiechowski	19	historia del átomo
Charles Werner	20	la filosofía griega

otros volúmenes en preparación

***



editorial labor, s.a.